



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Jugend, Liebe, Abschied, Tod

Motive der Vergänglichkeit in Ivan Bunins Erzählprosa

verfasst von / submitted by

Stefanie Huber, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 850

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Allgemeine Slawistik

Betreut von / Supervisor:

Univ.- Prof. Mag. Dr. Dr. h. c. Alois Woldan

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
1.1	Vorwort.....	1
1.2	Fragestellungen, Ziele und Aufbau der Arbeit.....	2
1.3	Quellen und Textgrundlage	3
2	Jugend und literarische Wurzeln.....	4
2.1	Der Einfluss der Familie	4
2.2	Der Zeitgenosse Lev Tolstoj als Vorbild	8
3	Literarische Einflüsse.....	9
3.1	Der Znanie-Kreis.....	9
3.2	Bunin und Gor'kij	11
4	Vom Landleben zum Verhängnis der Leidenschaft.....	15
4.1	Das Reisen und die Aufnahme neuer Philosophien.....	15
4.2	Buddhistische Todesvorstellung und das Leid des Begehrens	16
4.3	Die schrankenlosen Gesetze der Leidenschaft	18
4.4	Abschied, Tod und Weiterleben in Erinnerungen	21
4.5	Tod als Konsequenz der Leidenschaft des Individuums	23
5	Geschichte des Selbstmords in der russischen Literatur	23
5.1	Frauen und der Suizid	23
5.2	Die wahre Begebenheit und der Einfluss der deutschen Spätromantik	25
5.3	Das Selbstmordmotiv im Wandel	28
6	Analyse und Interpretation	30
6.1	Последнее свидание (Вера)	30
6.2	Митина любовь	38
6.2.1	Mitja als Entzauberung des „Werther“	53
6.3	Дело корнета Елагина.....	56
6.4	Кавказ.....	63
6.4.1	Ehre und Duell	67
6.4.2	Die Rolle der Natur bei Bunin	71
6.5	Чистый понедельник.....	72
6.5.1	Die Protagonistin als femme fatale und femme fragile in einer Person	76

6.5.2	Parallelen zu Turgenevs <i>Дворянское гнездо</i>	77
6.5.3	Stadt und Frau als Projektionsfläche eines Russlandsbildes	79
7	Russische und sowjetische Bunin-Rezeption	82
8	Zusammenfassung der Ergebnisse	88
9	Literaturverzeichnis.....	92
9.1	Sekundärquellen in deutscher und englischer Sprache	92
9.2	Sekundärquellen in russischer Sprache	93
9.3	Onlinequellen:.....	94
10	Anhang.....	95
10.1	Abstract in English language	95
10.2	Deutsches Abstract	97

1 Einleitung

1.1 Vorwort

Der erste russische Literaturnobelpreisträger Ivan Bunin gilt als letzter der großen realistischen Erzähler des untergegangenen Zarenreichs. Sein deutscher Zeitgenosse und ebenfalls Literaturnobelpreisträger Thomas Mann, sah in Bunin einen der größten Schriftsteller seiner Zeit (vgl. CONNOLLY 1982: 14). Als Freund und Zeitgenosse Anton Čechovs ist Bunin im Westen trotz seiner Meisterschaft nie zu derart großer Bekanntheit aufgestiegen, seine Prosa wird weit seltener aufgelegt, als jene von Dostojewskij, Tolstoj oder Turgenew. Bunin lebte selbst in dem Bewusstsein der Letzte in dieser literarischen Tradition zu sein, besonders nach dem Ableben von Čechov (1904) und Tolstoj (1910) galt er als ihr Erbe (vgl. MARULLO 2002: 21). Wahrscheinlich hat auch diese eigene Überzeugung Bunins, der letzte realistische Autor zu sein, zur Verbreitung dieser Meinung in Fachkreisen beigetragen. Bunin soll aber nicht nur dieser Literaturströmung des 19. Jahrhunderts zugeordnet werden, da er in seinem Werk auch für das 20. Jahrhundert typische Erzähltechniken einsetzte. Seine Experimente mit Erzähltempo, Erzählzeit und Erzählperspektive sind eindeutig modern. Der Autor ist ein Chronist einer sich unter Spannungen verändernden Welt, seine Prosa bewegt sich von einer leidenden Gesellschaft hin zur leidenden Seele des menschlichen Individuums in der modernen neuen Zeit (CONNOLLY 1982: Preface).

Ivan Bunin ist keiner hauptstädtischen Bildungselite erwachsen, seine provinzielle Herkunft, jedoch adeligen Ursprungs, wurde zur Saat seiner literarischen Meisterschaft. Sein Werdegang als Prosaschriftsteller ist themenreich, trotzdem gründet seine Karriere auf exzellenten und desillusionierten Beschreibungen des russischen Dorflebens und der Verarmung des russischen Landadels. Aus Bunins Vita kann man ableiten, dass er realistisch beschreibt, was er selbst beobachtet und erfahren hat als Sohn einer im Abstieg begriffenen Adelsfamilie aus Voronež. Berühmt und häufig gelesen sind bis heute seine beiden langen Erzählungen *Суходол* und *Деревня* sowie seine moderne Meistererzählung *Господин из Сан-Франциско*. Lange Erzählungen und Romane sind bei Bunin die Ausnahme, sein umfangreiches Werk besteht vor allem aus mittellangen bis hin zu nur ein- bis zweiseitigen Kurzgeschichten. In diesem großen Schatz von Erzählungen finden sich vielfältige Themenkreise, welche mit Bunins Umgebung, seinen Erfahrungen, seinen Reisen und seinem Denken und Fühlen in Verbindung stehen. Erwähnt muss auch werden, dass Ivan Bunin ebenso

ein lyrisches Werk hinterlassen hat sowie literarische Übersetzungen aus dem Englischen — diese Arbeit befasst sich jedoch ausschließlich mit dem erzählerischen Werk. Bei Beschäftigung mit dem Prosawerk des Schriftstellers wird augenfällig, dass die Themen der Vergänglichkeit Bunins Denken und Schaffen bestimmten. Bei den Dorf- und Landbeschreibungen ist es der in Auflösung begriffene Landadel, dessen Lebensgrundlage und Lebenshaltung zusehends verschwindet. Daran anschließend gewinnen die Motive Jugend, Liebe, Abschied und Tod in unterschiedlichen Ausarbeitungen immer größeres Gewicht in Bunins Arbeiten. Bekannt ist, dass vor allem seine späten, im französischen Exil verfasste Erzählungen um die Themen Liebe, Erotik und Tod kreisen. 1946 veröffentlichte Bunin zunächst in Frankreich den Erzählband *Темные аллеи*, benannt nach der gleichnamigen darin enthaltenen Erzählung. Die 38 darin enthaltenen Kurzgeschichten kreisen um die Bipolarität von Eros und Thanatos, teilweise sind die Beschreibungen so explizit, dass dem Autor von Freunden und Kritikern Pornographie zum Vorwurf gemacht wurde. Insgesamt verfasste Bunin zwischen 1936 und 1949 76 Erzählungen, welche die Fatalität von Liebe und Erotik thematisierten (vgl. REESE 2003: 13f.).

1.2 Fragestellungen, Ziele und Aufbau der Arbeit

Diese Arbeit verfolgt die These, dass die Motive Jugend-Liebe-Abschied-Tod sich durch einen Großteil des Prosawerks Ivan Bunins ziehen und neben Beschreibungen des Landadels einen Themenschwerpunkt im Schaffen einnehmen. Im begrenzten Rahmen dieser Masterarbeit wurde eine Auswahl von fünf Erzählungen getroffen, welche aus unterschiedlichen Schaffensphasen des Autors vom zaristischen Russland bis ins französische Exil herkommen. Es werden folgende fünf Texte einer komparatistischen Textanalyse unterzogen sowie auf die Ausarbeitung der Motive Jugend-Liebe-Abschied-Tod überprüft:

Последнее свидание (Вера) 1912¹, Митина любовь 1924, Дело корнета Елагина 1925, Кавказ 1937, Чистый понедельник 1944

Hinsichtlich der zeitlichen Einordnung sollen auch mögliche Inspirationsquellen in Bunins Leben aufgezeigt werden sowie sein Kontakt und die Einbettung in die Schriftstellerkreise seiner Zeit. Ziel der Arbeit ist es auch zu analysieren, inwieweit Bunin sich mit den

¹ Die hier angegebenen Jahreszahlen beziehen sich auf das jeweilige Entstehungsjahr der einzelnen Texte.

bearbeiteten Motiven einem literarischen Trend angeschlossen haben könnte. In den Erzählungen *Митина любовь*, *Дело корнета Елагина* und *Кавказ* kommt es jeweils zu einem Suizid aus Liebe bzw. Liebeskummer. Es sollen mögliche Parallelen zu Werken der russischen Literatur und möglicherweise anderer europäischer Literaturen aufgezeigt werden. Es soll der Frage nachgegangen werden, inwieweit das Selbstmordmotiv bzw. der Selbstmord aus Liebe von Bunin bearbeitet wurde, weil es beim Publikum Erfolg versprach. Bunin war im 20. Jahrhundert als Autor zwischen Realismus und Moderne ein weiterer russischer *Homme de lettres* in einer Reihe von Schriftstellern, welche seit der Romantik diese Motive erfolgreich übernahmen. Die Fatalität der Liebe ist in den vorgestellten Erzählungen teilweise auch ein Spiegel des Sitten- und Gesellschaftsbildes des 19. Jahrhunderts. Bunins schriftstellerische Einordnung zwischen Realismus und Moderne soll sichtbar werden, indem aufgezeigt wird, auf welche Art der Autor seine Protagonisten als moderne Figuren vor einer traditionellen wertkonservativen Kulisse handeln lässt.

Neben den im Zentrum der Untersuchung stehenden fünf Erzählungen, kann am Beginn der Arbeit auf eine kurze biographische und werkgeschichtliche Darstellung Bunins bis zum Beginn der Bearbeitung der Motive von Jugend-Liebe-Abschied-Tod, nicht verzichtet werden. Es wird versucht, die immer stärker werdende Konzentration der Prosa zur Vergänglichkeit von Liebe und Leben anhand signifikanter Werke kurz darzulegen. Ein abschließendes Kapitel widmet sich der Rezeption und Kritik, die Ivan Bunin in Russland und der Sowjetunion zu Teil wurde.

1.3 Quellen und Textgrundlage

Die Primär- und Sekundärliteratur stammt aus den Beständen der Wiener Bibliotheken, der Universitätsbibliothek Wien und der Österreichischen Nationalbibliothek. Obwohl Ivan Bunin auch im Französischen Exil nach wie vor die neue, nach 1917 eingeführte Rechtschreibung ablehnte, wurden für diese Arbeit sämtlich der neuen Rechtsschreibung angepasste russische Texte verwendet. Wenn möglich wurden Originalzitate aus Tagebucheinträgen oder Briefen der Bunin-Korrespondenz auf Russisch übernommen, für manche Originalzitate bestand allerdings kein Zugriff auf das russische Original, sondern nur auf die englischen Übertragungen. Es sei hier das zweibändige Werk des Slavisten Marullo erwähnt, welcher es sich zur Aufgabe machte sämtlichen Briefverkehr und Tagebucheinträge Ivan Bunins ins Englische übertragen zusammenzustellen.

Was die Primärliteratur betrifft, so wurde diese den folgenden Quellen entnommen:

Последнее свидание (Вера): БУНИН, И. А.: Собрание сочинений в пяти томах. Том третий. Рассказы 1912-1918, Библиотека «Огонёк». Издательство «Правда», Москва 1956, 5-10

Митина любовь: БУНИН, И. А.: Митина любовь — Солнечный удар, Издательство имени Чехова, Нью-Йорк 1953, 145-214

Дело корнета Елагина: БУНИН, И. А.: Собрание сочинений в девяти томах. Том пятый. Повести и рассказы 1917-1930, Издательство художественная литература, Москва 1966, 260-296

Кавказ: БУНИН, И. А.: Собрание сочинений в девяти томах. Том седьмой. Темные аллеи. Рассказы 1931-1952, Издательство художественная литература, Москва 1966, 12-16

Чистый понедельник: БУНИН, И. А.: Собрание сочинений в девяти томах. Том седьмой. Темные аллеи. Рассказы 1931-1952, Издательство художественная литература, Москва 1966, 238-251

Die Nutzung unterschiedlicher Werkausgaben ist in deren Verfügbarkeit zum Zeitpunkt der Aushebung begründet.

2 Jugend und literarische Wurzeln

2.1 *Der Einfluss der Familie*

Ivan Alekseevič Bunin war Zeit seines Lebens stolz auf seine adelige Herkunft. Manche seiner Vorfahren fielen in der Schlacht um Kazan´ 1552, wieder andere erhielten vom Zaren Landrechte für ihre Verdienste. Als Ivan Bunin am 23. Oktober 1870 in Voronež zur Welt kam, hatte der Abstieg der adeligen Familie Bunin schon eingesetzt. Er war das siebte Kind seiner Eltern Aleksej Nikolaevič Bunin und Ljudmilla Aleksandrovna Čubarova. Nachdem vier Kinder früh starben, war Ivan der dritte lebende männliche Nachkomme des Paares, von den zwei Ivan nachgeborenen Mädchen erreichte nur eines das Erwachsenenalter. Die Liebe zu Literatur und Poesie soll Ivan von seiner Mutter geerbt haben, zudem befanden sich unter Bunins Ahnen noch zwei Personen, welche in die Literaturgeschichte eingegangen sind. Der romantische Dichter Vasilij Žukovskij (1783-1852) war der leibliche Sohn des Gutsherren Afanasij Bunin und einer türkischen Leibeigenen. Die 1774 geborene Dichterin Anna Bunina übersetzte deutsche, englische und französische Lyrik, zusätzlich verfasste sie einen Essay über die Regeln der Poesie sowie über die russische Prosodie (vgl. KRYZYTSKI 1971: 16f.). Aleksej Nikolaevič Bunin diente als junger Offizier im Krimkrieg von 1854-1855

im belagerten Sevastopol' (vgl. СТЕРЛИНА 1960: 3). Als Familienvater verbrachte Aleksej Bunin seine Zeit eher mit geselligen Männerabenden und Kartenspiel als mit der Verwaltung der familiären Güter, was deren wirtschaftlichen Niedergang beschleunigte. Als Ivans ältester Bruder Julij das Gymnasium in Voronež beendet hatte, wurde aus finanziellen Gründen beschlossen das städtische Leben hinter sich zu lassen. Das neue Zuhause der Familie wurde 1874 das väterliche Gut Butyrki in der Provinz Orel. Da Ivan Bunins Brüder Julij und Evgenij dreizehn und zwölf Jahre älter waren als er, die weiblichen Geschwister im Kleinkindalter, war er häufig sich selbst überlassen oder spielte mit den Bauernkindern. Durch diesen frühen intensiven Kontakt mit der einfachen Landbevölkerung lernte er deren Ausdrucksweise, Alltag und Lebensweise gut kennen — der frühe Grundstein für seine spätere Prosa. Die frühe Bildung des jungen Ivan übernahm der adelige Erzieher Nikolaj Romaškov, der den Knaben auf das Gymnasium vorbereiten sollte. Anhand russischer Übersetzungen von Don Quixote und der Odyssee lernte Bunin lesen und sein Lehrer leitete ihn im Alter von acht Jahren an sein erstes Gedicht zu verfassen. Schon 1883 zog die Familie Bunin auf das Landgut Ozerki, dem Erbe von Ivan Bunins Mutter, um. Der Verkauf von Butyrki war notwendig geworden, da Schulden dringend getilgt werden mussten (vgl. CONNOLLY 1982: 2f.). Romaškov war ein inspirierender Lehrer, er weckte im jungen Bunin neben Begeisterung für Musik und Malerei auch eine Verehrung für Nikolaj Gogol'. Der Erzieher hatte Gogol' einmal persönlich auf einem Ball gesehen. In seinen Erinnerungen spricht Bunin später selbst von seiner lebenslänglichen Bewunderung für Gogol', besonders begeistert hatte ihn die Erzählung *Страшная месть*, die er erstmals mit Romaškov gelesen hatte (vgl. НИКУЛИН 1960: 179).

Als er mit zehn Jahren ins Gymnasium von Elec' eintrat, begann für Ivan Bunin eine traurige Zeit, besonders das Fehlen eines richtigen Zuhauses quälte ihn, da er von der Familie getrennt lebte. Details dieses Schüleralltags sind im autobiographisch geprägten Roman *Жизнь Арсеньева* und in der poetischen Erzählung *Подснежник* verarbeitet. (vgl. СТЕРЛИНА 1960: 3). Obwohl Ivan Bunin in seiner Kindheit von familiärer Zuwendung und Liebe umgeben war, zeigte er bereits im Heranwachsen den Charakterzug der Melancholie. In trauriger Nachdenklichkeit saß er oft am Fenster. Diese tiefe Nachdenklichkeit stand im Gegensatz zu seiner zweiten Natur, welche fröhlich bis zur komischen Nachahmung anderer gewesen sein soll. An der Ausprägung dieses ambivalenten Naturells soll auch die tiefreligiöse Mutter Bunins Schuld getragen haben, die oft traurig stundenlang vor dunklen

Ikonen kniete. Seine erste Begegnung mit dem Tod erlebte Bunin während seiner Kindheit auf dem Dorfe, über sein Alter während des Ereignisses gibt es keine Angaben, jedenfalls hinterließ dieses aber derart großen Eindruck, dass er es in seinen Roman *Жизнь Арсеньева* einfließen ließ. Vera Muromceva-Bunina schreibt, ein Hirtenjunge aus dem Dorf sei mit einem Pferd in einen Erdtrichter gestürzt, die ganze Gemeinde habe versucht Mensch und Tier zu retten, aber beide überlebten den Unfall nicht. Bunin soll lange unter dem Eindruck dieses Todes gestanden haben (vgl. МУРОМЦЕВА-БУНИНА 2007: 34f.). Neben Vera Muromceva-Bunina, sind auch die großen Ivan Bunin-Kenner Fjodor Stepun und Gleb Struve der Ansicht, der Roman *Жизнь Арсеньева* sei autobiographisch geprägt. Stepun stellte in Bunin das alter ego des Protagonisten Arsen'ev fest und Andrew G. Colin sieht darin gar eine Biographie ohne verfälschende künstlerische Bearbeitung. Auch der Verfasser der ersten englischen Monographie zu Bunin, Serge Kryzyski, klassifiziert ihn als stark autobiographischen Autor ähnlich Lev Tolstoj (vgl. KRYZYSKI 1971: 15f.).

Bunin verließ nach vier Jahren das Gymnasium und wurde sodann von seinem hochgebildeten Bruder Julij auf dem Familiengut unterrichtet. Gründe dafür waren wohl, dass Ivan sich an der Schule immer unglücklicher gefühlt hatte, aber auch, dass die Eltern die Kosten eigentlich kaum bezahlen konnten. Julij Bunin war zu jener Zeit nach einer Verurteilung wegen Beziehungen zu radikalen politischen Aktivisten auf dem Landgut seiner Eltern unter Hausarrest gestellt. Der ältere, akademisch gebildete Bruder empfand es als sinnvolle Beschäftigung Ivan zu bilden (vgl. CONNOLLY 1982: 3f.). Julij Bunin machte Ivan schließlich auch mit den Großen der europäischen und der russischen Literatur bekannt. Als Resultat der familiären Umstände vermied der junge Ivan es schließlich, sich als Student von seinen verarmten Eltern über Wasser halten lassen zu müssen, und wischte alle Vorstellungen von Hochschulbildung beiseite (vgl. WOODWARD 1980: 5f.). Julij Bunin versuchte aber das literarische Talent des jüngeren Bruders zu fördern und drängte ihn ein erstes Gedicht an die Zeitung *Родина* zu schicken. Im Mai 1887 druckte die Zeitung dieses Gedicht *Деревенский нищий*, wodurch Bunin sich bestätigt fühlte, und bald erschienen weitere kleine Gedichte in *Книжки недели*, wo auch bekannte Literaten wie Lev Tolstoj oder Gleb Uspenskij veröffentlicht wurden. Bunins erste in *Родина* gedruckte Kurzgeschichte *Нефедка* gefiel, denn bald folgten die Geschichten *Два странника*, *Мелкопоместные*, *Божьи люди*, *День за день* und der Artikel *Об искусстве* (vgl. KRYZYSKI 1971: 19). Bei Betrachtung der frühen Poesie, erscheint Bunin hauptsächlich an

der Natur orientiert, wenige Personen tauchen auf, und wenn, so sind sie eng mit der umgebenden Natur verbunden. Wichtig scheint die unbedingte Zusammengehörigkeit von Mensch und Natur. Ein zentrales Thema ist auch die Einsamkeit des Individuums. Bunin verwendet einfache Beschreibungstechniken einer Naturstimmung und lässt auch die Stimmung des Dichters durch diese sprechen. Als Bewunderer von Puškin und Lermontov versuchte er deren Direktheit nachzuahmen. Während der Freundschaft mit den Symbolisten Bal'mont und Brjusov gab es zwischen 1895 und 1900 Anklänge dieser Strömung in Bunins Lyrik, schließlich nahm er Abstand von diesem literarischen Stil, den er als zu exotisch und in seinen Aussagen als übertrieben uneindeutig empfand. Die ersten Prosawerke sind stark lyrisch geprägt, es gibt kaum Handlung, dafür werden bestimmte Stimmungen betont. Wie in der Dichtung sind seine Themen das Vergehen der Zeit, der Schmerz des Alterns und die Qualen der Einsamkeit, mit dem Unterschied, dass er sie sozial und gesellschaftlich nur in der Prosa verarbeitete (vgl. CONNOLLY 1982: 19-22).

Um seinen Lebensunterhalt zu verdienen arbeitete Bunin von 1889 bis 1892 in der Redaktion der Zeitung *Орловский вестник*, wo er Artikel schrieb, korrigierte oder auch Theaterkritiken verfasste (vgl. СТЕРЛИНА 1960: 3). Sein Interesse war trotz des Niedergangs seiner eigenen Herkunftsfamilie weiterhin am Gutsbesitzer-Milieu orientiert. In einem Brief an seine Freundin Varvara Pašenko vom 14. August 1891 kommt dies klar zum Ausdruck: *У меня не только пропадает всякая ненависть к крепостному времени, но я даже невольно начинаю поэтизировать его...Право, я желал бы пожить прежним помещиком* (БУНИН zit. nach : МИХАЙЛОВ 1976: 37).

In seiner Zeit bei der Zeitungsredaktion begann Ivan Bunin erstmals auf Reisen zu gehen, er bereiste die Ukraine, auch weil sein Bruder Julij sich in Charkov niedergelassen hatte. Beim *Орловский вестник* lernt Bunin Varvara Pašenko kennen, eine erste intensive Liebesbeziehung, die fast fünf Jahre dauerte. 1892 zog Bunin nach Poltava um, weil Julij ihm dort eine Sekretärsanstellung in der Statistikabteilung der Provinzverwaltung verschafft hatte (vgl. CONNOLLY 1982: 4f.). Bunins Versuche die Beziehung zu Pašenko durch eine Ehe zu legalisieren scheiterten am Widerstand ihrer Eltern, die ihn ob seiner mageren finanziellen Verhältnisse als ungeeigneten Kandidaten beurteilten (vgl. WOODWARD 1980: 7).

2.2 Der Zeitgenosse Lev Tolstoj als Vorbild

In den folgenden Jahren beschäftigte sich Ivan Bunin mit der Philosophie der Tolstojaner. Schon als junger Mann war Bunin ein Bewunderer von Lev Tolstoj's Werken gewesen, auch aus persönlichen Anekdoten des Vaters hatte er bereits von der großen Persönlichkeit gehört. Bunins Vater hatte während des Krim-Krieges die Bekanntschaft Tolstoj's gemacht und auch einige Partien mit diesem Karten gespielt (vgl. KRYZYTSKI 1971: 219.). Ab 1893 besuchte Bunin vermehrt Kolonien von Tolstojanern, übte sich im einfachen Leben und versuchte sich im Böttcherhandwerk. Schließlich traf er sein Idol Lev Tolstoj 1894 in Moskau persönlich. Die Verehrung für das literarische Talent hatte Bunin zum Tolstojaner werden lassen, weniger die Begeisterung für das einfache Leben. Im persönlichen Gespräch mit dem verehrten Autor scheint Bunin von dessen Lebensphilosophie abgerückt: *...и отклонил меня опрощаться до конца* (vgl. БАБОРЕНКО 2004: 43f.).

Auch wenn Bunin selbst von der Lebensführung der Tolstojaner abgekommen war, so beschäftigte ihn diese Philosophie doch weiterhin und fand auch in der autobiographischen Erzählung *На даче* (1895) Ausdruck. Bunin lässt einen Tolstojaner und dessen Schüler versuchen die Ideale praktisch zu verwirklichen, gleichzeitig diskutieren diese aber auch ständig über deren Sinn (vgl. KRYZYTSKI 1971: 56).

Tolstoj blieb für Bunin immer hochverehrtes literarisches Vorbild. Als Ivan Bunin im Oktober 1913 die Festansprache für das 50-jährige Jubiläum der Zeitung *Русские ведомости* hielt, machte er daraus einen Rundumschlag gegen die zeitgenössische Literatur. Er hob hier immer wieder die große russische Tradition des Realismus hervor und stellte Tolstoj in deren Mitte. Die moderne russische Literatur sah Bunin im Niedergang begriffen, weil sie ihre Bestimmung vernachlässigte. Den sogenannten Modernismen warf Bunin eine rein mit sich selbst beschäftigte europäisch urbane Tendenz vor (vgl. GROB 2016: 273/ 276). 1937 veröffentlichte Bunin schließlich *Освобождение Толстого*, eine Würdigung seines großen Idols, in dem Tolstoj's Rückzug vom Leben beschrieben wird (vgl. KRYZYTSKI 1971: 33).

3 Literarische Einflüsse

3.1 Der Znanie-Kreis

Nach der gescheiterten Ehe mit der Griechin Anna Zakni brach Bunin zu seinen ersten Reisen ins europäische Ausland auf. In Begleitung des Künstlers und Kurators des Museums von Odessa, V. P. Kurovskij, besuchte er Berlin, München, Wien, Paris und die Schweiz. Zu dieser Zeit begann auch die erfolgreiche Zusammenarbeit mit Maksim Gor'kij, welchen Bunin schon 1899 bei Anton Čechov in Jalta kennengelernt hatte. Gor'kij bat Bunin um Beiträge für seine neue marxistische Zeitschrift *Жизнь*. Nachdem Bunin Gedichte und seine äußerst populäre Erzählung *Антоновские яблоки* beigesteuert hatte, wurde *Жизнь* bereits 1901 von der Regierung geschlossen. Kurz darauf trat Bunin in Gor'kij's neu gegründete Verlagsgesellschaft *Знание* ein. Vor seinem Beitritt zu *Znanie* hatte sich Bunin mit Brjusov entzweit, dessen symbolistisches Verlagshaus *Skorpion* es ablehnte, seine neuen Prosawerke herauszugeben. Zuvor war bei *Skorpion* schon Bunins Lyrikband *Листопад* publiziert worden. Zwischen 1902 und 1909 erschienen folglich insgesamt fünf Bände von Bunins Werk bei *Znanie* (vgl. WOODWARD 1980: 10f.). Die Entzweiung Bunins mit dem symbolistischen Verlagshaus Skorpion bzw. den Symbolisten Konstantin Bal'mont und Valerij Brjusov gründete in Bunins Ablehnung der symbolistischen Ästhetik. Unter den am Realismus orientierten Autoren der *Znanie*-Gruppe fand Ivan Bunin sodann auch enge Freunde, die ihm über Jahrzehnte verbunden blieben (vgl. CONNOLLY 1982: 8f.)

In erster Linie stand Maksim Gor'kij als überzeugter Realist den Symbolisten offen kritisch gegenüber. Obwohl er sich zu Beginn dieser neuen Bewegung für sie begeistert hatte, begann er 1896 die seiner Meinung nach „kunstfernen nebeligen und unschönen Bilder des Symbolismus“ öffentlich zu kritisieren. Ein persönliches Zusammentreffen mit Vertretern der Strömung, wie mit D. S. Merežkovskij 1898, war für Gor'kij enttäuschend. In den Folgejahren festigten die Symbolisten und die „Realisten“ um Gor'kij ihre ideologischen und poetologischen Positionen. In Gor'kij's *Дачники/Sommergäste* (1904) wird die Aufgabe des Schriftstellers diskutiert. In Kaleria, einer Figur, welche die Herausforderungen des Lebens scheut, parodierte Maksim Gor'kij offen die Lyrik von Konstantin Bal'mont und Zinaida Gippius, deren Düsternis, Nähe zu Religion, Idealismus und politische Indifferenz. Die Symbolisten ihrerseits reagierten, indem sie Gor'kij nach dem Erscheinen seiner Werke

Вразу (1906) und *Мать* (1907) den Wechsel von der Literatur zur Politik vorwarfen (vgl. IMENDÖRFFER 1975: 133f.).

Zur Zeit seiner Bekanntschaft mit Maksim Gor'kij war Bunin in den literarischen Kreisen Russlands schon ziemlich bekannt. 1897 war seine Erzählsammlung *На край света* erschienen, im Folgejahr der Gedichtband *Под открытым небом* und 1899 bereits die dritte Auflage seiner Übersetzung *Песни о Гайавате* aus 1896. Bunin und Gor'kij waren auch beide Mitglieder in der intellektuellen Gruppe *Sreda*, kurz für *Московская Литературная Среда*. Die Zusammensetzung der Mitglieder war sehr gemischt, sodass sich darunter nicht nur Literaten wie Nikolaj Telešov, Leonid Andreev oder Aleksandr Kuprin befanden, sondern auch Künstler und Intellektuelle aus revolutionären Kreisen. Auch Bunins älterer Bruder Julij gehörte dem *Sreda*-Kreis an (vgl. НИИОБ 1973: 8/12).

Ab 1902 wurde der *Znanie*-Verlag von Maksim Gor'kij und Konstantin Pjatnickij geleitet, wobei Pjatnickij alle finanziellen und zensorischen Angelegenheiten innehatte und Gor'kij die redaktionelle und politisch-ideologische Oberhoheit. Ein zentrales Ziel von *Znanie* war die Demokratisierung der Literatur, deshalb setzte man auf die jungen Schriftsteller wie Leonid Andreev, Aleksandr Kuprin, Vikentij Veresaev, Aleksandr Serafimovič, Nikolaj Garin-Michajlovskij. Die Arbeit der Verlagsgesellschaft beschränkte sich nicht auf die Herausgabe russischer Literatur, es wurden auch bekannte ausländische Autoren in russischer Übersetzung verlegt. Nicht nur, dass man Bunins Übersetzung von Henry Wadsworth Longfells „*Song of Hiawatha*“ bei *Znanie* neu herausbrachte, Bunin übersetzte auch Lord Byrons „*Cain*“ und „*Manfred*“. Eine von Gor'kij angestrebte Gesamtübersetzung der Werke Byrons kam schließlich aber nicht zustande, wahrscheinlich wegen Pjatnickijs Zurückhaltung in diesem Projekt. Der *Znanije*-Verlag gab Bunin die Möglichkeit seine literarischen Talente umfassend auszuüben, er wurde den Lesern als Übersetzer, Prosaiker und Lyriker vorgestellt (vgl. a. a. O.: 14/17f.).

1903 erhielt Bunin für seine gelobte Übersetzung von Henry Longfells epischem Poem „*The Song of Hiawatha*“ und seinen Gedichtband *Лусмонад* den Puškin Preis der Russischen Akademie der Wissenschaften. Obwohl er zum Kreis der *Znanie* Autoren um Maksim Gor'kij gehörte, wurde Bunins Prosa in Zeitungen und Magazinen unterschiedlichster politischer Richtungen gedruckt, was wahrscheinlich seiner politischen Zurückhaltung vor der Oktoberrevolution geschuldet war (vgl. KRYZYSKI 1971: 26).

3.2 Bunin und Gor'kij

Bunin war der sozialdemokratischen Bewegung freundlich gesinnt, jedoch keinesfalls am Marxismus interessiert. Ethik und Wahrheit seiner Prosa ließen sich auch in keine politische Schublade stecken. Vom politischen Maksim Gor'kij wurde Bunin aber besonders oft wegen seiner politischen Undefinierbarkeit verteidigt. Laut Gor'kij würde es Bunin wie Čechov halten, dem die Unabhängigkeit der Literatur über alles gegangen sei (vgl. GROB 2016: 272ff.). Maksim Gor'kij mag auch Bunins Zurückhaltung in religiösen Fragen geschätzt haben. In Bunins früher Prosa gab es kaum wirklich religiöse Elemente, es wird vielmehr vom Autor vermittelt, dass die Liebe zu Gott sich in der Liebe und im Respekt für die Natur ausdrückt. Auf diese Weise ergibt sich Glaube als ein selbstverständlicher Bestandteil des russischen Landlebens und eine etwaige Schwächung ist durch die schwerwiegende Transformation der provinziellen Lebensumstände bedingt (vgl. CONNOLLY 1982: 24f.).

Die Freundschaft zwischen Gor'kij und Bunin erreichte ihren Höhepunkt im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, beide fanden ihm anderen einen Gesprächspartner, der über ähnliche Dinge schrieb — die soziale Situation und Entwicklung Russlands. Im März 1909 reiste Bunin zu Gor'kij auf die Insel Capri. Bereits 1908 hatte Bunin den Gedanken gefasst, erneut über die gewöhnlichen Russen und Bauern zu schreiben, die Idee zu *Деревня* war geboren. Während Bunin 1909 auf Capri den dunklen harten Alltag des Dorfes Durnovka beschrieb, verfasste Gor'kij zeitgleich den Roman *Городок Окуров*. Vergleicht man gewisse Passagen der beiden Werke, so steht im Raum, dass eine rege Diskussion und literarischer Wettstreit in Fragen um Russland und seine Geschichte bestanden haben mögen (vgl. МИХАЙЛОВ 1973: 20). Dass Gor'kij von *Деревня* begeistert war, steht jedoch ausser Frage, im November 1910 schrieb er an seinen Freund Amfiteatrov: *Бунин кончил «Деревню» — это первоклассная вещь. Первый раз в литературе нашей...«Деревня» написана столь мужественно правдиво, с таким искреннейшим тоном и так исторически* (GOR'KIJ zit. nach: СТЕРЛИНА 1960: 14).

Bevor die Freundschaft durch die konträren Ansichten über die Oktoberrevolution in gegenseitige Ablehnung umschlug, war es vor allem Gor'kij, der Bunin schätzte und persönlich wie öffentlich lobte:

Вы только знайте, что ваши стихи, ваша проза, — для „Летописи“ и для меня — праздник. Это не пустое слово. Я вас люблю — не смейтесь, пожалуйста. Я люблю

читать ваши вещи, думать и говорить о вас. В моей очень суетной и очень тяжелой жизни вы — может быть, и даже наверное — самое лучшее, самое значительное. Знали бы вы, с каким трепетом читал я „Человека из Сан-Франциско“, с каким восторгом вот эти стихи. Ведь вы для меня великий поэт, первый поэт наших дней (GOR'KIJ zit. nach: НИНОВ 1973: 49).

Gor'kij lobte Bunin persönlich, aber auch gegenüber Dritten nannte er ihn den besten zeitgenössischen Stilisten, sowie er ihn in einem Aufsatz öffentlich in eine Reihe mit den russischen Klassikern stellte: *Литературной технике и языку надобно учиться именно у Толстого, Гоголя, Лескова, Тургенева, к ним я прибавил бы и Бунина, Чехова, Пришвина* (GOR'KIJ, zit. nach: СТЕРЛИНА, 1960: 22).

1909 wurde Bunin auch die Ehre zuteil, einer von zwölf Ehren-Akademiker der Russischen Akademie zu werden, welche im Rang den sogenannten Unsterblichen-Größen der Académie française gleichgestellt waren. Mit besonderem Stolz soll Bunin betont haben, dass er gemeinsam mit Lev Tolstoj zu diesen Auserwählten gehöre, eine Äußerung, die häufig als Ausdruck der ihm eigenen Eitelkeit gedeutet worden ist. Bunin selbst sah 1952 *Деревня* als seinen literarischen Durchbruch, der ihn endlich einem breiten Publikum vorgestellt hatte. Zwischen 1909 und 1912 entstanden vorwiegend Werke, welche sich mit dem Leben und den sozialen Verhältnissen von Bauern und Gutsbesitzern intensiv auseinandersetzten. Auf *Деревня* folgte das ebenfalls zum Klassiker avancierte *Суходол* (1911) und milieugleiche Erzählungen wie *Крик*, *Снежный бык*, *Древний человек*, *Сила*, *Хорошая жизнь*, *Сверчок*, *Ночной разговор*, *Веселый двор*, *Игнат oder Захар Воробьев* (vgl. KRYZYSKI 1971: 28ff.). Bunin wird wie Ivan Turgenev bis heute mit dieser zu Papier gebrachten Kennerschaft des Landlebens assoziiert.

Bunin zeigt Kleinbürger, Bauern und Landadelige, aber es geht ihm nicht um Klassenabgrenzungen, sondern um verbindende Elemente einer im Vergessen und Verschwinden begriffenen Welt, zu der diese Menschen gehören. Unterwerfung und Abhängigkeit von der Natur spielen unabhängig von der Soziologie eine wichtige Rolle (vgl. GROB 2016: 275). Die einzigartige Rolle der Naturdarstellung in Bunins Werk erläutert auch Fedor Stepun:

...скажу лишь кратко, что природа Бунина при всей реалистической точности его письма все же совершенно иная, чем у двух величайших наших реалистов — у Толстого и Тургенева. Природа Бунина зыблее, музыкальнее, психичнее и, быть может, даже мистичнее природы Толстого и Тургенева. Разница эта объясняется

не столько тем, что Бунин — поэт, сколько иным чем у Толстого и Тургенева отношением между природой и человеком. Тургенев и Толстой прежде всего заняты людьми, их душами и судьбами. У Бунина же, в сущности, нет ни одной вещи, в которой человеку было бы указано совершенно особое место в мире, в котором он был бы показан, как существо принципиально несоизмеримое со всеми другими существами. Всякий метафизический антропологизм, составляющий силу Достоевского, глубоко чужд Бунину. Человек в творчестве Бунина, конечно присутствует; меткость и сила его портретного мастерства изумительна, но человек присутствует в художественном мире Бунина как бы в растворенном виде; не как сверхприродная вершина, а как природная глубина. И оттого, что в бунинской природе растворен человек, она так утонченно человечна (СТЕПУН 1962: 99).

In den drei aufeinanderfolgenden auf Capri verbrachten Wintern von 1910 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges verfasste Bunin in mediterraner Kulisse detailgetreueste Schilderungen des russischen Provinzalltags. Als er *Деревня* schrieb, wurde der Ort seiner Jugend, das Familiengut Ognevka, zu *Durnovka*, dem Landgut der Krasovs (vgl. WOODWARD 1980: 8). Auf Capri konnte Bunin sowohl mit Gor'kij, als auch mit anderen Größen des russischen Kultur- und Geisteslebens verkehren. Durch ihre unterschiedliche Herkunft getrennt, war die Freundschaft der Beiden nie vorurteilsfrei. Bunins adelige Abstammung verhinderte eine herzliche Freundschaft mit dem Proletarier Maksim Gor'kij. Blickt man auf die Lebensläufe der beiden Schriftsteller, so finden sich aber einige Parallelen: die Ablehnung des Modernismus, die literarische Aufarbeitung von sozialen Missständen sowie ihr Leben als wandernde Exilanten in Russland und im Ausland. Bunin blieb Gor'kij's Verbindung zu Russland, während dieser in Capri lebte. In Interviews wusste Bunin zu vermelden, dass Gor'kij am Leben war und schrieb (vgl. MARULLO 1993: 24f.).

Mit den fortschreitenden Kriegseignissen und der Revolution 1917 verschlechterte sich das Verhältnis zwischen Gor'kij und Bunin zunehmend. Bunins Ansichten über die Revolution waren negativ und seine Tagebuchaufzeichnungen von 1917 bis 1919, die unter dem Titel *Окаянные дни* erschienen sind, zeugen davon. Gor'kij's Aufgeschlossenheit gegenüber den Veränderungen der Revolution bilden sich gut in dieser seiner Ende 1917 öffentlich getätigten Äußerung ab: *Что даст нам Новый год? Все, что мы способны сделать. Но для того, чтоб стать дееспособными людьми, необходимо верить,*

что эти бешеные, испачканные грязью и кровью дни — великие дни рождения новой России (GORK'IJ, M.²: zit. nach: НИИОБ 1973: 58).

Bunin selbst erwähnt in seinen *Воспоминания* die Begeisterung Gor'kij's und anderer für die Revolution und sein eigenes stetiges Misstrauen gegenüber dieser. Allein die Tatsache, dass Wortkünstler wie Vladimir Majakovskij sich Futuristen nennen, also Menschen der Zukunft, ist für Bunin lächerlich. Die vielen Möglichkeiten der neu angebrochenen Zeiten sieht Bunin auch rückblickend in einem großen zerstörerischen Zusammenhang:

Много! Да, уж слишком много дала нам судьба «великих исторических» событий. Слишком поздно родился я. Родись я раньше, не таковы были бы мои писательские воспоминания. Не пришлось бы мне пережить и то, что так нераздельно с ними: 1905 год, потом первую мировую войну, вслед за нею 17 й год и его продолжение, Ленина, Сталина, Гитлера...(БУНИН 2003: 53).

Bunins Ablehnung der Modernisten und der russischen Avantgarde ist verständlich aufgrund seiner Lebensumstände. Der fortschreitende wirtschaftliche und soziale Abstieg seiner adeligen Familie in Kombination mit seiner eigenen instabilen beruflichen Zukunft verfestigten seine literarische Konzentration auf soziale Probleme und Schicksalserfahrungen. Er hatte keine solide Schul- oder Hochschulbildung, seit dem Jahr 1889 wechselte er ständig seine Wohnsitze und Arbeitsplätze. In den Jahren 1895 bis 1900 reiste Bunin zwischen Sankt Petersburg, Moskau, der Ukraine, der Krim und den Familiengütern Ognevka und Vasilevskoe in der Provinz Orel umher (vgl. MARULLO 1993: 35f.). Die wichtigste Bindung war für Bunin immer die heimatliche Provinz, das ländliche Leben, das er innwendig kannte, im Gegensatz zur Stadt, die ihn auch literarisch wenig zu inspirieren schien. Verwachsen mit einer heimatlichen Provinz südlich von Moskau, sah sich Ivan Bunin aber auch in einer Linie mit Gončarov, Leskov, Lev Tolstoj, Aleksej A. Tolstoj, Čechov und Turgenev (vgl. KRYZITSKI 1971: 17). Er fühlte sich dieser Erzähltradition verpflichtet und hatte wenig ästhetisches Verständnis für die experimentellen Strömungen der Moderne. Der bekannte Slawist Thomas Grob fasst Bunins Aversion folgendermaßen auf: *Für Bunin, der Kultur als über lange Zeiträume wachsende, stets vom Verschwinden bedrohte, für alle Schichten lebenswichtige Angelegenheiten verstand, waren diese Strömungen letztlich vor allem Zeichen des kulturellen Zerfalls, der Zersplitterung der Welt (GROB 2016: 270).*

² Новая жизнь 1917 Nr. 214, 31. декабря

4 Vom Landleben zum Verhängnis der Leidenschaft

4.1 *Das Reisen und die Aufnahme neuer Philosophien*

Das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts war für den Menschen Bunin ein besonders verlustreiches. Zwischen 1904 und 1910 starben vier Menschen seines persönlichsten Umfeldes, sein fünfjähriger Sohn, seine Eltern und sein Freund Anton Čechov. Während dieses Jahrzehnts bereicherte Bunin sein Leben aber auch durch die vielen Reisen in Europa, und für einen russischen Schriftsteller eher ungewöhnlich, in den Orient und nach Südostasien (vgl. WOODWARD 1980: 12). Für seine erste Reise nach Konstantinopel studierte er die Bibel und den Koran. Diese philosophischen Studien setzte er mit der Lektüre des persischen Dichters Saadi fort, der zu einem seiner Lieblingsdichter wurde. 1907 brach Bunin schon gemeinsam mit seiner neuen Frau Vera Muromceva-Bunina nach Ägypten, Syrien und Palästina auf, seine Eindrücke finden sich in Gedichten und Reisenotizen. Schon 1911 ging das Ehepaar Bunin auf eine nächste große Reise, die nach Ägypten, Ceylon (Sri Lanka) bis nach Singapur führte. Die wichtigste Erfahrung auf dieser Asienreise bildete der Eindruck, welcher der Buddhismus auf Ivan Bunins Weltsicht und innere Einstellung machte. Das buddhistische Konzept von Leidenschaft als Leiden und Tod als Erlösung von den Qualen des irdischen Begehrens hinterließ erkennbare Spuren in Bunins Denken und Schreiben ab den 1910er und 1920er Jahren (vgl. CONNOLLY 1980: 10f.). Der Tod ihm nahestehender Menschen und der buddhistische Zugang zum Thema Leidenschaft und Tod fand seither immer deutlicheren Ausdruck in seinen Prosawerken. Die motivischen Erweiterungen wurden allmählich in die Land- und Dorfprosa eingewoben, immer häufiger ließ Bunin seine Figuren auf ihre milieucharakteristische Weise eine Auseinandersetzung mit der Vergänglichkeit vornehmen. Die einfachen, ungebildeten Charaktere hadern mit ihrer verlorenen Jugend oder der unverwirklichten Liebe. Auch der Tod und der pragmatische aber weise Umgang mancher Protagonisten mit diesem werden, wie etwa in der Erzählung *Чаша жизни* von 1913, thematisiert. Die Figuren in *Чаша жизни* sind mit der Vergänglichkeit von Jugend, Liebe und Leben beschäftigt, aber nur die Figur des Gorizontov scheint wenig von dieser Vergänglichkeit belastet zu sein. Seine überdurchschnittliche Körpergröße führt Gorizontov dazu, sein Skelett an die Anatomie der Moskauer Universität zu verkaufen, um sich mit dem Geld den Lebensabend schön zu machen. Auch ein Gespräch mit dem Priester Vater Kir betont Gorizontovs Orientierung am Diesseits. Der Sinn des Lebens liege im Genießen des irdischen Daseins, denn, wie Gorizontov bekräftigt, in der Erde könne man Tier-

von Menschenknochen nicht unterscheiden. Die Erzählung *Чаша жизни* verdeutlicht laut Grob, dass Religion bei Bunin nichts Tröstliches habe (vgl. GROB 2016: 278).

Bunin zeigt das Gefühlsleben von Figuren, er verzichtet aber im Gegensatz zu Dostojewskij oder Tolstoj auf eine erbarmungslos intensive Erforschung der Gedanken- und Entscheidungsprozesse, welche letztendlich zu Handlungen führen. Bei Bunin gibt es keine ausschweifenden Dialoge oder gar innere Monologe, er führt einen ruhigen Erzählstil — selbst in Momenten von größter Emotionalität und Gefühlsaufwallung verzichtet er nicht auf eingehende Beschreibungen von Umgebung und Natur. Ein Paradebeispiel für dieses Vorgehen ist die Erzählung *Игнат* (1912), in welcher der gleichnamige Protagonist von sexueller Lust und Eifersucht gegenüber seiner Frau getrieben wird. In dem Moment, da Ignat seine Frau mit einem anderen Mann, einem Händler, erblickt, und von Eifersucht fast zerrissen wird, führt Bunin einen emotionalen Gegenpol ein, indem er den gefrierenden Schnee detailliert beschreibt. In *Игнат* zeigt der Autor auch seine erzähltechnische Gewandtheit im Wechsel der Perspektive. Als auktorialer Erzähler lässt Bunin den Leser an den Emotionen des Protagonisten teilhaben, bis er diesen aus der Perspektive eines relativ unbeteiligten Kutschers zeigt, „unter den Augen eines Fremden“ (vgl. CONNOLLY 1982: 67f.).

4.2 Buddhistische Todesvorstellung und das Leid des Begehrens

Bunins Erzählungen enthalten trotz ihrer Kürze oft ganze Lebensgeschichten, mit der Besonderheit, dass Bunin das Leben vom Ende her erzählt, und den Tod, die Art des Sterbens, an den Anfang stellt, als würde das Sterben das Leben definieren (vgl. GROB 2016: 276). Ein prominentes Beispiel dafür ist etwa die Erzählung *Легкое дыхание*. Gleich zu Beginn der Erzählung stellt Bunin die Beschreibung des Grabkreuzes samt Porträtbild der Protagonistin Olja Meščerskaja, einer hübschen Schülerin, die durch einen Mord jung aus dem Leben gerissen wurde. Bald wird klar, dass sie selbst, ihrer Schönheit bewusst, sich mit verschiedenen älteren Männern eingelassen hat. Olja wird im Gymnasium von der Direktorin wegen ihrer zu weiblichen Frisur zurechtgewiesen, worauf das Mädchen diese darüber aufklärt, dass sie vom Bruder der Direktorin schon zur „Frau gemacht“ worden sei. Dieser Mann, Aleksej Maljutin, findet Eingang in Oljas Tagebuch. Den Tagebucheintrag nutzt Olja um einen anderen Verehrer, einen Kosaken-Offizier, abzuweisen. Sie weist ihn darauf hin, dass sie ihn nicht heiraten will, da sie einen anderen liebe, die Tagebucheintragung über

die sexuelle Begegnung mit Maljutin zeigt sie ihm als Beweis. In Rage vor Eifersucht erschießt der Kosaken-Offizier das Mädchen. Bunin zeigt ein junges Mädchen, welches sich seiner aussergewöhnlich hübschen Erscheinung bewusst ist und ihrem natürlichen Drang in jugendlicher Naivität folgt. Sie folgt der Natur und nimmt Aufmerksamkeit und Leidenschaft entgegen, wenn sie ihr geboten werden. Ihr Verlangen nach Bewunderung wird schicksalhaft bestraft. Bunin schrieb diese Erzählung für die Oster-Ausgabe einer russischen Zeitschrift 1916, die Geschichte ist fiktional, jedoch von einem Friedhofsbesuch Bunins auf Capri inspiriert. Bunin sei ein Porzellan-Medaillon mit ungewöhnlich lebendigen, lebenslustigen Blick eines jungen Mädchens aufgefallen (vgl. KRYZYTSKI 1971: 147). Connolly sieht die tragische Kürze des Lebens der Olja Meščerskaja als Indiz für die Intensität, mit der es gelebt wurde. Die Lebensfreude des Mädchens, welche es jede Gefühlsintensität ausleben ließ ist es auch, die dem Leser Trost über den tragischen Tod spendet. Zusätzlich scheint Olja zwar tot, aber nicht vollkommen verschwunden — eine Lehrerin Oljas besucht regelmäßig ihr Grab. Diese Lehrerin hat ihre eigenen Sehnsüchte in die Welt der Träume verschoben und so sieht sie in Olja ein Opfer einer gelebten Liebe. Zusätzlich erinnert sich diese Lehrerin an einen Ausspruch Oljas, demzufolge eine wichtige Eigenschaft weiblicher Schönheit ein leichter Atem sei. Olja erklärte stolz, diesen leichten Atem zu haben. Die Erzählung endet mit der Feststellung, dass dieser leichte Atem nun in der Welt, im Wolkenhimmel und im kalten Frühjahrswind zerstoßen sei. Bunin hält damit an der Existenz der Olja Meščerskaja über ihren Tod hinaus fest, ihr Lebensgeist ist in den Kosmos eingegangen und bleibt präsent. In der Traumwelt der Lehrerin und in einer feinstofflichen Vorstellung bleibt das Mädchen in der Welt. Dass niemand und nichts endgültig stirbt, wird auch durch den Verweis auf den Frühlingswind deutlich gemacht, er referiert auf die Jahreszeit der Wiedergeburt. Bunin erschafft eine Aura der Transzendenz (vgl. CONNOLLY 1982: 72f.).

Легкое дыхание ist nicht das erste Prosawerk Bunins, in welchem fernöstliche Philosophie eine Rolle spielt. Seit seiner Reise nach Sri Lanka bleibt die intensive Beschäftigung in seinem literarischen Schaffen präsent. Besonders hervorzuheben ist, dass Bunin die Affinität für den Buddhismus mit Lev Tolstoj teilte, und als er später *Освобождение Толстого* schrieb, war er bedacht die buddhistischen Elemente in Tolstojs Schaffen aufzudecken. Am intensivsten rezipierte Bunin die Lehren des Buddhismus in *Братья* (1914). Die Geschichte um einen singhalesischen Rikschafahrer und seinen englischen Fahrgast siedelte der Verfasser in Colombo an, wohin er 1910 mit seiner Lebensgefährtin Vera

Muromceva gereist war. Bunin legt seine religiös-philosophische Inspiration offen, indem er ein Epigraph aus dem Sutta-Nipātha und zahlreiche Zitate aus buddhistischen Schriften verwendet. Die Erzählung ist eine Parabel auf die zweite und dritte der Vier noblen Wahrheiten des Buddha (vgl. WOODWARD 1980: 109f.). Wahrheit Zwei der noblen Wahrheiten bedeutet, dass die Ursache des Leids der Durst oder die Lebensgier bzw. das selbstbezogene Wünschen ist. Die dritte noble Wahrheit besagt, dass die Heilung vom Leid durch die Ausmerzungen der Lebensgier erfolge (vgl. SCHOEPS 1958: 44). Der verwendete Text aus dem Sutta-Nipāta weist auf Mara, die buddhistische Gottheit des irdischen Begehrens. Nach den Vier noblen Wahrheiten, die der Buddha nach seiner Erleuchtung verkündete, resultiert jeglicher menschlicher Schmerz aus Begehren, Begehren nach Liebe, Reichtum, Macht und Unsterblichkeit. Da kein Begehren permanent befriedigt werden kann, entstehen Leid und Frustration. Um wahren Frieden zu finden, muss am Ende auch dem Verlangen nach Leben entsagt werden. In der Erzählung muss der junge Rikschafahrer erkennen, dass seine Verlobte nun die Geliebte eines europäischen Schiffsagenten geworden ist, aus Verzweiflung kauft er eine Schlange und begeht mit deren Gift Selbstmord. Gleichzeitig lässt Bunin den englischen Fahrgast über die Unterdrückung durch das Kolonialsystem der Europäer nachdenken. Der Engländer erkennt, dass er, aufgewachsen in materiellem Reichtum, zur Befriedigung seiner egozentrischen Gelüste immer stärkere Stimulation bis hin zum Exzess benötigt. In der Art, wie die so unterschiedlichen Figuren ihr Dilemma des unbefriedigten Begehrens erkennen, zeigt Bunin sie als Brüder. Der Autor demonstriert die Allgemeingültigkeit der fatalen Verbindung von Begehren und Leid für alle Menschen. Verstärkt wird dieses Motto durch die Thematisierung des Kolonialsystems, unter dem der Rikschafahrer weniger leidet, als unter der Entziehung seiner Verlobten. Im Moment, da er ihren Verlust erkennt, hört er die Stimmen der Vorfahren ihn auffordern, sich von Mara, dem Begehren, zu befreien. Diese Wahrheit vom Tod um den Leiden des Begehrens zu entkommen setzt Bunin 1916 mit *Сын* fort (vgl. CONNOLLY 1982: 80-83).

4.3 Die schrankenlosen Gesetze der Leidenschaft

Die Erzählung *Сын* gehört zu einem kleinen Kreis von Erzählungen über das Todesmotiv, dass gänzlich unrusische Figuren vor einer südländischen Kulisse zeigt. Für *Сын* wählte Bunin Algerien als Schauplatz, wie bei *Братья* (Sri Lanka) und *Господин из Сан-Франциско* (Capri) Orte, die er selbst bereist und kennengelernt hatte. Die Hauptfiguren in *Сын*, die

respektabel verheiratet Madame Marot und der künstlerisch veranlagte Émil, sind französischer Abstammung. Émil wird als Sohn einer Freundin der Madame Marot ins Haus letzterer einquartiert. Um ihre zärtlichen Gefühle für den neunzehnjährigen Émile steuerbar zu machen, nennt die brave Madame Marot ihn einen Sohn, doch das Verhältnis entwickelt sich trotzdem zur gegenseitigen erotischen Anziehung. Das erste sexuelle Zusammentreffen ist zugleich auch das letzte — es ist der Beschluss von Madame Marot selbst, dass danach keine Leben mehr möglich ist. Sie selbst ist es, die den jungen Mann anweist sie nach dem Geschlechtsakt zu erschießen. Émile erschießt seine Partnerin, ist danach aber zu erschüttert um selbst Hand an sich zu legen. Der Beschluss der Madame Marot zeigt, dass sie doppelt so alt wie ihr junger Liebhaber, nicht fähig ist als begehrende Frau zu leben. Sie hat erkannt, dass diese Leidenschaft sie in einen Zustand des Leides stürzen würde. Das Begehren war bisher nicht Teil ihres ruhigen Lebens, der Tod wird als eine notwendige Erlösung geplant. Bunins Figuren sind so gewählt, dass die Universalität des Problems exemplarisch vorgeführt werden kann, es gibt keine Beschränkung auf Alter oder Geschlecht. Die Frau ist nicht das Opfer bzw. einwilligende Suizidpartnerin, sondern die treibende Kraft einer Selbsttötung, denn so hatte zwar Émile in Gedichten vom gemeinsamen Sterben gesprochen, doch verlangt hat es einzig Madame Marot.

Umso älter Bunin wird, desto intensiver ist seine Beschäftigung mit dem Todesthema in jeglicher Form, besonders in seinem letzten Lebensjahrzehnt geht es ihm um die Opposition von Schönheit des Lebens und Unausweichlichkeit des Todes (vgl. REESE 2003: 86f.). Nach Bunins eigenen Worten: *Все думаю о краткости и ужасах жизни. [...] Как скоро пройдет их молодость, начнется увядание, болезни, потом старость, смерть...До чего несчастны люди! И кто еще до сих пор не написал этого как следуют!* (BUNIN, 18. 02. 1943, zit. a. a. O.: 2003: 87).

Nach dem Erleben persönlicher Schicksalsschläge und seinen Reiseerfahrungen erfährt Bunins Prosa eine auffallende motivische Erweiterung. Seine späten Erzählungen, von denen 38 Eingang in die Erzählsammlung *Темные аллеи* gefunden haben, kreisen zum Großteil um die Themen Liebe, Sexualität und Tod. Der Autor scheint sich die Aufgabe gestellt zu haben, die menschliche Liebe in ihrer geistigen und körperlichen Dimension darzustellen. Eines scheint in der Liebe sicher — das Ende und der Abschied. Dabei zeigt Bunin

zwar den Trennungsschmerz, aber niemals lässt er seine Figuren ihr Tun und Fühlen bereuen. In seinen späten, teils unveröffentlichten Erzählungen konzentriert Bunin sich immer mehr auf die dunkle Seite der Liebe — die blinde Begierde und die Zukunftslosigkeit der Beziehung im Alltag. Hier scheint die Aussage getroffen zu werden, der Alltag ist das Verhängnis der Liebe vor dem sie nicht bestehen kann (vgl. a. a. O.: 84).

Betrachtet man Ivan Bunins eigene Erfahrungen, so gewinnt man den Eindruck, dass er selbst die Unbeständigkeit der Leidenschaft erfahren hat. Nach der großen emotionalen Erschütterung, die er durch die zerbrochene Beziehung mit Varvara Pašenko durchlebt hatte, trat 1898 die zwanzigjährige Anna Zakni in sein Leben. Die Tochter des bekannten griechischen Revolutionärs N. P. Zakni beeindruckte Bunin vorwiegend durch ihre Erscheinung. Nach dem Kennenlernen im Haus von Freunden in Südrussland hielt Ivan Bunin nach wenigen Tagen um die Hand „seiner paganen Leidenschaft“, wie er sie selbst nannte, an. Die Heirat folgte kurz darauf im September 1898, Bunin lebte hernach in Odessa in einem gemeinsamen Haus mit den Schwiegereltern. Bald stellte sich die Verbindung als überstürzt heraus, da die Ehepartner sich in ihren Interessen grundlegend unterschieden. Anna Bunina liebte Äußerlichkeiten und Tanzvergnügen, während Bunin auf seiner Frau entgegengebrachte männliche Bewunderung eifersüchtig reagierte (vgl. KRYZYTSKI 1971: 25f.). Die Ehe hatte sich für Bunin nach zwei Jahren zu einem unerträglichen Zustand entwickelt, sodass er seine schwangere Frau im März 1900 verließ. Im August desselben Jahres kam der gemeinsame Sohn Nikolaj, Bunins einziges Kind, zur Welt. Im Alter von fünf Jahren starb der Junge an einem komplizierten Krankheitsverlauf von Röteln und Masern (vgl. CONNOLLY 1982: 8). Der Tod des Kindes traf Bunin schwer, er hatte den Sohn auch nach der Trennung von der Mutter Anna Zakni stets besucht, letztere dabei aber nicht getroffen (vgl. МУРОМЦЕВА-БУНИНА 2007: 242f.).

Nachdem Bunin die umfangreichen Liebesgeschichten mit Selbstmordmotiv *Митина любовь* (1924) *Дело корнета Елагина* (1925) verfasste, trat 1927 mit der jungen Dichterin Galina Nikolaevna Kuznecova (1900-1976) eine außereheliche Liebe in sein Leben. Kuznecova lebte mit den Bunins in deren Villa in Grasse. Zu Bunins Verhältnis mit Galina Kuznecova erinnert sich der Freund und Zeitgenosse Andrej Sedych. Sedych, der eigentlich Zwieback hieß, stand in Paris mit vielen Persönlichkeiten der russischen Emigra-

tion, darunter auch Bunin und Kuprin, in Kontakt. 1941 übersiedelte er aufgrund des Krieges nach New York und wurde dort für mehrere Jahrzehnte Korrespondent der wichtigsten russischen Tageszeitung (vgl. KASACK 2000: 131). Sedych sprach über die Zeit als Bunin den Zyklus *Темные аллеи* verfasste:

У него были романы хотя свою жену Веру Николаевну он любил настоящей даже какой-то суеверной любовью. Я глубоко убежден что ни на кого Веру Николаевну он не променял бы. И при всем этом он любил видеть около себя молодых талантливых женщин, ухаживал за ними флиртовал и эта потребность с годами только усиливалась. Автор „Темных аллей“ хотел доказать самому себе, что он еще может нравиться и завоевывать женские сердца. [...] Значительно меньше говорила об этом Вера Николаевна. Мне казалось, что она в конце концов примирилась — считала что писатель Бунин — человек особенный что его эмоциональные потребности выходят за пределы нормальной семейной жизни и в своей бесконечной любви и преданности к Яну она пошла и на эту самую большую свою жертву. В конце концов Вера Николаевна и Галя даже подружились...(МУРОМЦЕВА-БУНИНА 2007: 19).

4.4 Abschied, Tod und Weiterleben in Erinnerungen

Für seine Erzählung des „Herrn aus San Francisco“ hat sich Bunin sicherlich auch von Tolstojs *Смерть Ивана Ильича* (1886) inspirieren lassen. So wie Tolstoj zeigt auch Bunin im „Herrn aus San Francisco“ das Sterben an sich und den Umgang mit dem Tod. Bezeichnend hierfür ist auch ein Gespräch, das Aleksandr Bachrach mit Bunin führte. Beide unterhielten sich intensiv über die Werke Lev Tolstojs, wobei Bunin die Rede schließlich auf *Смерть Ивана Ильича* brachte:

А в «Иване Ильиче» взят какой-то ошибочный упор. Вот лежит Иван Ильич и думает: того-то не успел сделать, то-то позабыл, как гадко жизнь свою прожил. А главное ведь не это (и сразу с нескрываемым содроганием) — главное это ужас самой смерти, ужас небытия, ухода от жизни... Чем полнее прожита жизнь, тем страшнее приближение конца...”(БАБОРЕНКО 2004: 45)

Tolstoj und Bunin weisen mit ihren unterschiedlichen Erzählungen auf die Grundtendenz der Menschen, Tod und Sterben möglichst weit von sich weg zu schieben, sich von der Natur und ihren natürlichen Prozessen abzuwenden, hin. Gleichzeitig gibt Bunin in *Господин из Сан-Франциско* buddhistische Philosophie wieder, wenn auch weniger offensichtlich als in *Братья*. Es gibt kein offenes Moralisieren und doch stellt der Autor die Eitelkeit des Protagonisten heraus, die Betrachtung ist in jedem Falle nicht nur fokussiert auf den Sterbeprozess des Einzelnen, wie von Tolstoj beschrieben. Fedor Stepun meint Bunins

Todesphilosophie geht über das körperliche Sterben bei Tolstoj weit hinaus. Bunin gehe es um eine Art von Tod, welchen der Mensch beeinflussen kann, und er geht auf die Rolle des Gedächtnisses ein:

Для творчества Бунина характерно сочетание какого-то предельного, кальвинистически-мрачного отчаяния и трепетания твари перед крышкой гроба с редкой силой творческого преобразования земных обликов и свершений нашей бренной жизни. Сочетание это не случайно. Бунин сам прекрасно и глубоко вскрывает его религиозный смысл, объясняя свое стремление к «словесному ремеслу» страхом перед «гробом беспамятства»(СТЕПУН 1962: 97).

Die Aussage Stepuns über die Rolle des Gedächtnisses sieht der Leser am deutlichsten in der Erzählung *Легкое дыхание* (1916) verwirklicht. Die Protagonistin hat durch ihren lebensbejahenden Charakter und Einstellung ihr vollkommenes Sterben verhindert, so ist ihr Geist in der Natur und im Gedächtnis der Lehrerin lebendig.

Neben dem Weiterleben im Gedächtnis kommt der Erinnerung bei Bunin, besonders in seinem Spätwerk, eine zusätzliche Rolle zu. Die hier untersuchten Erzählungen *Кавказ* und *Чистый понедельник* gehören zu Bunins Zyklus *Темные аллеи*, der obwohl im französischen Exil entstanden, sich doch überwiegend mit russischen Schauplätzen befasst. Hella Reese stellt fest, dass Bunins russische Schauplätze vom Exil her geschildert, sich von denen in seinen vorrevolutionären Prosawerken deutlich unterscheiden:

Dennoch stellt sich hier die Frage wie real dieses Rußland ist, zumal es zum einen untergegangen ist und zum anderen für die Einkleidung der universellen Themen Liebe und Tod nicht zwingend ist. Abgesehen von den Namen großer Städte wie Moskau, Sankt Petersburg oder Odessa fehlen konkrete Ortsangaben. Darüber hinaus fällt auf, daß Örtlichkeiten und ihre Bewohner nicht mehr so negativ wie in den Erzählungen vor der Emigration gezeichnet werden, sondern wie von der Erinnerung verzaubert erscheinen. Ivan Bunins Rußlandbild der 1940er Jahre scheint der Wirklichkeit entrückt; einen kritischen Blick auf Niedergang und Verfall, wie etwa in „Derevnja“ (1910) und „Suchodol“ (1911), gibt es nicht mehr, selbst die schmutzige Schenke in der Erzählung „Rečnoj traktir“ erscheint pittoresk. Bunins Rußland existiert nur noch in der Erinnerung — der des Protagonisten bzw. des Erzählers ebenso wie der des Autors -, er schafft sich sein persönliches gedankliches Refugium, sein „universe nostalgique“ (REESE 2003: 140f.).

Diese Feststellung einer Verklärung aus der Erinnerung heraus, lässt sich auf die in dieser Untersuchung betrachteten Werke übertragen. In der 1912 entstandenen Erzählung *Последнее свидание* ist der russische Schauplatz trist und von Verfall geprägt während in

Кавказ (1937) und *Чистый понедельник* (1944) nur die idyllische Seite der Natur bzw. die eindrucksvoll malerische Kulisse Moskaus beschrieben werden.

4.5 Tod als Konsequenz der Leidenschaft des Individuums

Wenn Bunin Liebe und Sexualität mit dem Tod in eine Geschichte verwebt, so stellt er den Freitod oft als Konsequenz einer Regelüberschreitung der gesellschaftlichen Normen dar. Der Tod kann in diesem Fall kein natürlicher sein, er ist Mord oder Selbstmord mit einer Waffe. Bunins Figuren handeln dabei aus gekränktem Stolz, Ehre (*Легкое дыхание*, *Кавказ*) und enttäuschter Liebe. Der Tod beendet aber auch die Unerträglichkeit des Gefühls von Vergänglichkeit der Liebe. Erleben Protagonisten Leidenschaft, dann verlieren sie jede Angst vor Verlust von Ansehen und sozialer Sicherheit, die Konsequenzen kommen in ihren Gedanken kaum mehr vor. Rationales Denken und Handeln tritt in den Hintergrund. Gemäß den neuen individuellen Werten der Moderne befreit Ivan Bunin seine Figuren von alt eingeübten Gesellschaftsregeln:

Worum es dem ausgehenden neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert in seinem Kampf für die Umformung der herrschenden Moral vor allem geht, ist die Freiheit des persönlichen Erlebens, jene Freiheit, die über die Schranken der Konventionen hinweg die Herzen zueinanderzwingt und ein neues Idealreich totaler, aber zutiefst ästhetischer Sinnlichkeit gründet (NEUMANN 1968: 417f.).

Bunins Prosa scheint häufig ein Spiegelbild seiner Lebenserfahrungen, stetig intensiver wurde die Konzentration auf die Gefühlswelt.

5 Geschichte des Selbstmords in der russischen Literatur

5.1 Frauen und der Suizid

Selbstmord aus unglücklicher Liebe ist in den europäischen Literaturen schon vor der Moderne Thema gewesen, man denke nur an Johann Wolfgang von Goethes *Die Leiden des jungen Werther* oder Nikolaj Karamzins *Бедная Лиза*. Im 18. bzw. 19. Jahrhundert ist die Liebe der literarischen Protagonisten das Opfer der gesellschaftlichen Konventionen und Standesunterschiede. Die Regelüberschreitungen und Anstößigkeiten, die in der russischen Prosa des 20. Jahrhunderts zum Suizid führen, sind weitaus extremer und gesellschaftlich wagemutiger.

Ein bekannter Frauenselbstmord der russischen Literaturgeschichte ist der Fall der Katerina Izmajlova, der Lady Macbeth aus dem Landkreis Mcensk. Nikolaj Leskov, wie Ivan

Bunin ein Kenner des russischen Landlebens und dessen Gebräuche, verfasste die Novelle *Леди Макбет Мценского уезда* 1864 nach einem wahren Kriminalfall. Er war nach Abbruch des Gymnasiums Schreiber am Kriminalgericht von Orel gewesen, und konnte nach Aneignung von großem kriminalistischen Wissen sogar ans Kiever Oberlandesgericht wechseln. Nach einer Akte des Oreler Gerichts erzählt Leskov die tragische Geschichte einer jungen Frau, die zuerst selbst Opfer von Gewalt und Demütigung, zum Ehebruch und Mord an Schwiegervater, Ehemann und dessen Neffen verführt wird (vgl. ZELINSKY 1980: 138f.). Nachdem sie für den Geliebten zur Mörderin wurde, beginnt dieser sie offen zu verachten und wird noch am Weg in die Strafkolonie untreu. Unfähig diesen Verrat zu ertragen, reißt sie die jüngere Nebenbuhlerin beim Überqueren eines Flusses mit ins Wasser, beide tauchen nicht mehr auf. Katarina Izmajlova ist durch das Ausleben ihrer außerehelichen Leidenschaft eine von der Gesellschaft Ausgestoßene und trotz dieses großen Opfers entpuppt sich die Liebesbeziehung als größtmögliche Enttäuschung. Lev Tolstoj's Protagonistin Anna Karenina hat, obwohl in einem ganz anderen Milieu als Katerina Izmajlova, ebenfalls Familie und gesellschaftliche Stellung ihrer Liebe wegen verloren. Anna Karenina wird wie Katerina Isamjlova von ihrem Geliebten bitterlich enttäuscht und wählt den Freitod. Leskov und Tolstoj waren seit 1887 auch freundschaftlich verbunden — Tolstoj schätzte Leskov von allen zeitgenössischen Schriftstellern am höchsten und Leskov bewunderte in Tolstoj den Schriftsteller und den Moralisten. Für Nikolaj Leskov war jedoch klar, dass er die Ansichten des Anderen, die Rolle der Frau betreffend, nicht teilte (vgl. a. a. O.: 143). So wird klar, dass Katarina Izmajlova weniger als Anna Karenina eine Warnung an die vom rechten Wege abgekommene Frau sein sollte.

Fedor Dostoevskij hingegen lässt eine weibliche Hauptfigur den Selbstmord wählen, um aus einer gefühlkalten Ehe auszubrechen. Die moralisch-religiöse Grundtendenz Dostoevskijs kommt in *Кроткая* (1876) klar zum Ausdruck. In seiner fiktiven Geschichte lässt er die Protagonistin mit einer Ikone in den Händen aus dem Fenster springen und so den Tod finden. Die Zeitungsmeldung über den Selbstmord einer jungen Frau inspirierte ihn zur tragischen Geschichte einer sanftmütigen jungen Frau, die in der Ehe mit einem selbstsüchtigen Wucherer in den Selbstmord getrieben wird. Kaum ein anderer russischer Schriftsteller hat das Motiv der Selbsttötung so häufig bearbeitet wie der Realist Fedor Dostoevskij. Er sah den Verlust des religiösen Glaubens an die Unsterblichkeit der Seele als Hauptursache für den Suizid im Russland des 19. Jahrhunderts. Bei Dostoevskij findet sich

die Selbsttötung meist als Sühne für ein begangenes Unrecht, das verbrecherischer oder moralischer Natur sein kann, hierdurch kommt die Weltsicht des Schriftstellers zum Ausdruck. In allen fünf großen Romanen geschehen Selbstmorde oder werden zumindest versucht zu begehen. Dostoevskij lässt seinen Verbrechern nach der Tat immer drei Wege offen: eine Flucht ins Ausland, gesetzliche Strafe oder den Selbstmord. Selbstmord und Flucht ins Ausland bedeuten das Verlassen der moralischen Welt, die mit Russland gleichbedeutend ist. Einzig durch Verbüßen der gerichtlichen Strafe kann der Täter wieder in „diese Welt“ zurückkehren (vgl. GRAF 1996: 192f.). Aber Dostoevskij kann auch vor der Sinnlosigkeit des Selbstmords warnen — in der Erzählung *Сон смешного человека* (1877) ist die Geschichte eines jungen Mannes, der, angewidert von der Welt, beschließt Selbstmord zu begehen. Die Begegnung mit einem hilfsbedürftigen zerlumpten Mädchen und ein allegorischer Traum über die Begabung der Menschheit zum Guten bringen ihn von der Selbsttötung ab (vgl. LAVRIN 1963: 127f.).

5.2 Die wahre Begebenheit und der Einfluss der deutschen Spätromantik

Im 19. Jahrhundert ist der „reale Fall“ einer Selbsttötung häufig die Quelle der literarischen Produktion, auf Leskov und Dostoevskij folgen im letzten Viertel des Jahrhunderts Ivan Turgenev und Aleksandr Kuprin mit ihren Bearbeitungen ein und desselben wahren Ereignisses.

Ivan Turgenev nahm in seiner letzten Novelle eine wahre Begebenheit auf, den prominenten Selbstmord der Theaterschauspielerin Evlalija Kadmina. 1881 hatte die Schauspielerin Kadmina am Charkover Theater während der Vorstellung Gift genommen und die Vergiftungssymptome setzten während ihrer Darbietung ein. Nicht nur, dass der Vorfall durch die Presse ging — Turgenev hatte den unglücklich in die Verstorbene verliebten Zoologen Vladimir Alenicyn kennengelernt. Die Tatsache, dass Alenicyn die Kadmina aber nur ein einziges Mal auf der Bühne gesehen hatte, trug wohl nur noch mehr dazu bei, sich von dieser Geschichte zu einer fiktiven Erzählung inspirieren zu lassen, da Turgenev die psychologische Komponente interessierte. Der ursprünglich von Turgenev gewählte Titel *После смерти* wurde auf Wunsch seines Verlegers geändert (vgl. ZÚÑIGA 2001: 241f.). Turgenevs Protagonist Jakov Aratov ist ein weltabgewandter Einzelgänger, der ohne Interesse an weiblicher Gesellschaft mit seiner alten Tante in Moskau lebt. Sein Vater, der als Schwarzkünstler einst vielfältige physikalische und medizinische Experimente durchführte, hatte

ihn auf die Technische Fakultät geschickt. Aratovs Interesse gilt aber besonders der neu aufgekommenen Photographie. Auf Drängen eines Freundes besucht er eine Soiree, bei welcher er einem Auftritt der jungen aufstrebenden Opernsängerin Klara Milič beiwohnt. Die Sängerin versucht nach diesem Abend Aratov kennenzulernen und spricht ihn auf der Straße an. Die junge Frau glaubt im stillen jungen Mann einen Seelenverwandten getroffen zu haben, dem sie angehören möchte. Aratov erkennt ihr Herzensverlangen nicht, da er im Umgang mit Frauen gänzlich unerfahren ist. Einige Zeit später hört er schließlich von Klara Miličs Suizid auf der Theaterbühne. Die Nachricht, dass unglückliche Liebe der Grund für den Selbstmord gewesen sein soll, lässt Aratov schließlich ahnen, dass seine Zurückweisung die Sängerin in Seelennot gestürzt hatte. War das Milieu von Oper und Theater von Aratov bisher als eher unmoralisch eingeschätzt worden, so ändert sich seine Ansicht und er beginnt umfassende Nachforschungen über die junge Tote einzuholen. Je tiefer er in die persönliche Welt der Klara Milič eindringt, umso stärker verändert sich sein Geisteszustand. Er wird von Träumen über die Sängerin heimgesucht und erwartet zusehens ihre Erscheinungen. Schließlich ist er überzeugt, ihr als Partner bestimmt zu sein und dass sie sein Kommen im Jenseits erwarte. Geistig verwirrt stirbt Aratov in glücklicher Erwartung des himmlischen Zusammentreffens mit Klara.

Neben seinen weltberühmten realistischen Werken schuf Ivan Turgenev eine kleine Gruppe von Erzählungen von romantischen, halbphantastischen Sujets, die sich mit der Nachseite der Vernunft und dem Unbegreiflichen befassen. Der Autor stellt in *Klara Milič* dieser geheimnisvollen Nachtseite den empirisch-gebildeten und technisch-interessierten Aratov gegenüber und verstärkt dadurch das mystische Geheimnis der Ereignisse. Die Novelle *Klara Milič* ist eine literarische Auseinandersetzung mit wissenschaftlichen Erklärungsversuchen von psychologischen Phänomenen wie Traum, Halluzination, Vision, Hypnose, Okkultismus und Mesmerismus (vgl. TROTTEBERG 2006: 168-171). Die literarische Beschäftigung mit dem Unerklärlichen wurzelt in der deutschen Spätromantik, deren wichtigster Protagonist E. T. A. Hoffmann, Verbrechen, Wahnsinn und das Unheimliche bis zum Dämonischen thematisierte. Hoffmann warf einen Blick in die Abgründe der menschlichen Psyche und nahm teilweise Einsichten der Psychoanalyse von 1900 vorweg. Besonders seine Erzählung *Der Sandmann* aus den *Nachtstücken* von 1817 wurden auch von Sigmund Freud als Referenztext verwendet. Bestimmende Themen des Autors sind Persönlichkeitsspaltung, Doppelgängertum, Verfolgungswahn sowie Identitäts- und Realitätsverlust

(vgl. BEUTIN 2008: 223f.). Die Werke E. T. A. Hoffmanns wurden in Russland intensiv rezipiert und hinterließen in den Werken großer Schriftsteller deutliche Spuren. Autoren wie Puškin, Odoevskij, Gogol' und Lermontov wurden in der Entwicklung ihrer erzählenden Prosa deutlich beeinflusst. Um 1820 war Hoffmann in Russland der bekannteste deutsche Schriftsteller, es entwickelte sich geradezu ein Kult um ihn, der bis etwa 1840 anhielt. *Пиковая Дама* (1834) ist nur eine von Puškins Erzählungen, welche die Aneignung von Hoffmannschen Motiven zeigen (vgl. HÄDRICH 2001: 13f./19). Bei Dostoevskij finden sich Düsternis, Doppelgängertum, Persönlichkeitsspaltung, Wahnsinn und Mord in zahlreichen seiner Werke. Bei Betrachtung der Werke von Nikolaj Gogol' kann bei den „Petersburger Erzählungen“ viel Hoffmanscher Einfluss festgestellt werden. Besonders in Bezug auf das Selbstmordmotiv muss hier die Erzählung *Невский Проспект* (1835) erwähnt werden. Der Künstler Piskarev, von welchem einer der beiden Handlungsstränge erzählt, nimmt sich in Folge von verheißungsvollem Traum, Realitätsverlust und Wahnsinn das Leben.

Hatte das Werk E. T. A. Hoffmanns ab 1847 in Russland deutlich an Popularität verloren, so wurde es von den russischen Symbolisten, besonders Andrej Belyj, wiederentdeckt. Um die Jahrhundertwende adaptierte auch Čajkovskij mit *Щелкунчик* 1892 Hoffmanns Erzählung *Nussknacker und Mäusekönig* von 1816. Nach der Oktoberrevolution wurde das Werk des deutschen Romantikers von der sowjetischen Führung abgelehnt. In der Sowjetunion führte Michail Bulgakov den Erzählstil Hoffmanns weiter. Im Roman *Мастер и Маргарита*, entstanden zwischen 1929 und 1940, werden phantastische Ereignisse mit Legenden und Grotesken verwoben. In Bulgakovs Komödien und satirischen Erzählungen spielen dämonische Verfremdung und die Absurdität der Wirklichkeit eine tragende Rolle (vgl. HÄDRICH 2001: 14f.).

Bunins Weggefährte Aleksandr Kuprin beschreibt in seiner allerersten 1889 veröffentlichten Erzählung *Последний дебют* ebenfalls den Selbstmord einer Theaterschauspielerin. Die Protagonistin ist von ihrem Schauspielkollegen und Impresario schwanger und tötet sich aus Verzweiflung während der Aufführung mit Gift. Als tragische Parallele spielt sie auch in ihrem letzten Stück die Rolle einer Verführten. Kuprins Erzählung ist sowohl vom wahren Fall der Evlalija Kadmina inspiriert als auch durch die literarische Bearbeitung Turgenевs in *Клара Милуи* (vgl. CORNWELL 1998: 473).

Kuprin griff mit seiner bekannten Erzählung *Гранатовый браслет* 1911 erneut eine wahre Geschichte auf, jedoch übernahm er nur Personen und Handlungsverlauf, der Selbstmord des Protagonisten entstammt ganz der Fantasie des Autors. Nachdem der kleine Beamte Želtkov die Fürstin Šeina nur einmal im Theater gesehen hat, beginnt er dieser vergeblich den Hof zu machen. Selbst nach ihrer Hochzeit erhält sie weiter Liebesbriefe von Želtkov, im achten Jahr seiner Liebe erhält die Fürstin von ihm ein Granatarmband zum Namenstag. Nach Erhalt des Armbandes drohen der Fürst und dessen Schwager Želtkov mit dem Gericht. Želtkov begeht nach einem Telefongespräch mit der Fürstin Šeina Selbstmord. In seiner leidenschaftlichen Verehrung für die idealisierte Fürstin Šeina hat sich Želtkov in Ermangelung anderer Interessen von der Aussenwelt isoliert. Er kennt die reale Liebe nicht, deshalb bricht seine Welt zusammen, als ihm jede Kontaktaufnahme zu seiner idealisierten Angebeteten untersagt wird (vgl. GRAF 1996: 62f/67).

5.3 Das Selbstmordmotiv im Wandel

Für Suizid gibt es neben dem häufig genannten Liebesverhängnis natürlich mannigfaltige Gründe und Ursachen. Die Motivgestaltung veränderte sich vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert, wie Alexander Graf in seiner Untersuchung zum Selbstmordmotiv in der russischen Prosa des 20. Jahrhunderts feststellt:

Die Veränderungen beruhen sowohl auf dem Verlust des einheitlichen Weltbildes, verbunden mit dem Zurücktreten kausaler und universaler Sinnzusammenhänge, als auch auf einer neuen „Verbindbarkeit des Selbstmordmotivs“ mit anderen Motiven, da einige in der Literatur des 19. Jahrhunderts für Charaktere in Konfliktsituationen typische Verhaltensmuster an der Grenze zum 20. Jahrhundert verblassen und ihre Aktualität in den neuen künstlerischen Konzeptionen einbüßen (GRAF 1996: 190).

Graf stellt fest, dass Todesthematik und im Weiteren die des Suizids an der Wende zum 20. Jahrhundert in der russischen Literatur zu vordergründigen Themen wurden. Die unmittelbare Aktualität des Textes spielte für die russischen Symbolisten unter Dmitrij Merežkovskij weniger eine Rolle als die zweckfreie, rein am Kunstschönen orientierte Aussage. Insbesondere gesellschaftliche oder politisch belehrende Aussage von Texten wurden abgelehnt, so blieben Tod oder Krankheit für diese Literaturströmung bearbeitbare Motive. Im russischen Symbolismus gibt es eine weder vor noch nach ihm dagewesene Prävalenz des Selbstmordmotivs. Unter den symbolistischen Autoren sind an vorderster Front Valerij Brjusov, Aleksej Remizov oder Fedor Sologub zu nennen. Wie aber bei Kuprin und Bunin,

tritt der Selbstmord auch bei den Symbolisten als Folge- bzw- Situationsmotiv auf, beispielsweise in Brjusovs *Сестры* (1906) als Folge der Doppelliebe eines Mannes mit mehreren Frauen. Die russische Emigrationsliteratur beinhaltet zwar das Selbstmordmotiv, aber seine Rolle ist bei weitem geringer als im Symbolismus. Die sowjetische Literatur begann zunächst den Selbstmord zu politisieren, langsam verschwand das Motiv schließlich unter dem Diktat des Sozialistischen Realismus. Möglicherweise fand aber teilweise eine Weiterentwicklung des Selbstmordmotivs zum Motiv der bewussten langsamen Selbstzerstörung in der russischen Literatur statt. Beispiele hierfür wären M. Ageevs *Роман с кокаином* von 1934 oder *Москва — Петушки* von Venedikt Erofeev 1969 (vgl. a. a. O.: 196-199).

Es bleibt die Frage, ob sich Ivan Bunin selbst jemals mit suizidaler Absicht trug und dies später folglich in seiner Prosa verarbeitete. Ein erstes überliefertes Verdachtsmoment zu dieser Hypothese liefert Bunins Liebesbeziehung zu Varvara Pašenko in den 1890er Jahren. Das Ende dieser Verbindung stürzte den jungen Schriftsteller in solche Verzweiflung, dass seine nähere Umgebung einen Selbstmord befürchtete. Auffallend ist auch die Art und Weise wie Varvara Pašenko die Beziehung mit Bunin beendete — sie tat dies nicht persönlich, sondern in einem Brief, *Уезжаю, Ваня, не поминай меня лихом*. Kurz darauf heiratete sie Bunins Freund Andrej Bibikov (vgl. БАБОРЕНКО 2004: 46f.). Diese Art des Verlassens Werdens durch die Geliebte lässt Bunin sodann auch später seinen Protagonisten in *Митина любовь* durchleben. Bunin lässt Mitjas Angebetete Katja in deren Abschiedsbrief auch fast den selben Wortlaut verwenden wie Varvara Pašenko, *«Дорогой Митя, не поминайте лихом, забудьте, забудьте все, что было! [...] я уезжаю — вы знаете с кем...»*³ Auch in *Чистый понедельник* hinterlässt die Geliebte nur einen Brief, der die Trennung verkündet. Alexander Bachrach erinnert sich an ein persönliches Gespräch mit Bunin circa 1942, in welchem sie die Wahrscheinlichkeit von Selbstmordgedanken im Leben jedes einzelnen Menschen diskutierten. Bunin schilderte darauf eine Begebenheit aus seinem Leben, welche ihn ernsthaft den Selbstmord als Ausweg in Erwägung ziehen ließ. Die Geschichte begab sich auf der Krim in Jalta, zwischen 1894 und 1904, Bunin gibt seine Freundschaft mit Anton Čechov als Referenz an. Eine junge georgische Schönheit hatte Bunin ganz in ihren Bann gezogen, seine Avancen blieben jedoch unbeantwortet. Als Bunin eines Abends eine erneute Zurückweisung dieser Dame erfahren hatte, machte er bei einem

³ БУНИН, И.: *Митина любовь*, 1953: 210

Abendspaziergang die Bekanntschaft einer Sängerin aus Odessa, welche er in ein Lokal zu Vodka und Champagner einlud. Die darauffolgende Liebesnacht bestärkte Bunin in seinem Selbstbewusstsein, jedoch teilte ihm ein befreundeter Arzt bald mit, die Sängerin sei „krank“. Bunin, von Panik erfasst sich mit einer Geschlechtskrankheit angesteckt zu haben, beschloss sich zu erschießen. Er reiste ohne seine Sachen überstürzt nach Moskau ab, um dort vor seinem Tod alle Dinge zu ordnen. Bunins Leben wurde gerettet durch die Überredungskünste seines Bruders, weshalb ein medizinischer Spezialist aufgesucht wurde, der absolut nichts fand (vgl. MARULLO 2002: 169f.). Es scheint nicht verwunderlich, dass Ivan Bunin das Selbstmordmotiv am häufigsten in Verbindung mit enttäuschter Liebe bearbeitete, dafür sprechen seine persönlichen Erfahrungen einerseits, aber andererseits auch die seit der Romantik andauernde literarische Erfolgsgeschichte dieser Motivverknüpfung in Russland.

6 Analyse und Interpretation

6.1 Последнее свидание (Вера)

In der am 31. 12. 1912 auf der Insel Capri beendeten Erzählung *Последнее свидание* thematisiert Bunin den Abschied von verlorener Jugend und Liebe im Milieu verarmter russischer Gutsbesitzer. 1927 wurde die Erzählung unter dem Titel *Вера* — dem Namen der weiblichen Protagonistin, publiziert. Nach den großen Erfolgen von *Деревня* und *Суходол*, hält Bunin noch an der Herkunft seiner Protagonisten fest, zeigt sie aber als an den universalen Qualen der Liebe Leidende. Schauplatz ist eine nicht genannte Provinzgegend Russlands zur Herbstzeit. Die Handlung kreist um das Liebespaar Andrej Strešnev und Vera, deren Nachname nicht genannt wird. Nebenfiguren, die alle nur einmal auftreten, beziehungsweise erwähnt werden, sind Strešnevs Mutter und sein Vater Pavel, Veras Mutter, der Bauer Mitrij, ein Bauernmädchen, Veras ehemaliger Verehrer Podarskij. Die ganze Geschichte wird aus auktorialer Perspektive geschildert. Die Handlung erschreckt sich von einem Herbstabend bis zum nächsten Morgen, während dieser Zeit sucht Strešnev seine langjährige Angebetete Vera zum letzten Mal im Gutshof ihrer Eltern auf. Der Besuch, bzw. die zusammen verbrachte Nacht, entwickelt sich zur Abrechnung mit dieser Beziehung, da insbesondere die Hoffnungen Strešnevs von dieser Liebe enttäuscht wurden. Am Morgen reist Vera nach einem gemeinsamen Frühstück zur Bahnstation ab, um ihre Arbeitsstelle in einem Mädchenpensionat wieder einzunehmen. Strešnev nimmt Abschied und bleibt am

Weg zurück. Die Handlung lässt sich grob in drei Teile gliedern: 1. Strešnevs Ritt zu Vera, 2. Eine zusammen verbrachte Nacht in Veras Heim, 3. Morgendlicher Abschied und Trennung am Wegesrand.

Der direkte Einstieg in die Geschichte ist bereits die Schilderung eines Abschieds, der Tag geht zu Ende. Im Mondlicht eines Herbstabends bereitet Strešnev sein Pferd vor, um Vera zu besuchen. Die trübe Herbststimmung korrespondiert mit dem äußerlichen Zustand des Protagonisten Strešnev, einem Angehörigen des Landadels:

Стрешнев, держа в руке арапник, вышел на крыльцо. Горбоносый, с маленькой, откинутой назад головой, сухой, широкоплечий, он был высок и ловок в своей коричневой поддевке, перетянутой по тонкой талии ремнем с серебряным набором, в казатчье шапке с красным верхом. Но и при луне было видно, что у него поблекшее, обветренное лицо, жесткая кудрявая бородка с проседью и жилистая шея, что длинные сапоги его стары, на полах поддевки — темные пятна давно засохшей заячьей крови (БУНИН 1956: 5⁴).

Strešnev gibt Pavel die Auskunft, dass er zu Vera reitet. Der Ausruf Pavels *„На условное свидание мчится юноша молодой“* (6) gibt einen ersten Hinweis, dass die Beziehung zu Vera nur aus kurzen Zusammenkünften zwischen langen Trennungszeiten besteht. Auch Strešnevs Vater Pavel tritt in verwahrlostem Zustand auf: *Шлепая туфлями, на порог вышел Павел Стрешнев, одутловатый, с запухшими глазами, с зачесанными назад седыми волосами, в белье и старом летнем пальто, полупьяный и болтливый, как обычно.* (6)

Die Hauptfiguren und deren Familien leiden offenbar unter schlechten finanziellen Verhältnissen, auch wenn darüber nicht offen gesprochen wird. Alle Besitztümer haben Patina angesetzt, sind in schlechtem Zustand oder zumindest altmodisch. Sogar der Jagdhund wird immer mit dem Adverb „alt“ versehen. Bunin schildert die Menschen von Natureindrücken umgeben, einer Natur, die von Verfall und Absterben geprägt ist:

В сырых лунных полях тускло белела полынь на межах. Большекрылые совы бесшумно, неожиданно взвизгивали с меж — и лошадь всхрапывала, шарахалась. Дорога вошла в мелкий лес, мертвый, холодный от луны и росы. Луна, яркая и точно мокрая, мелькала по голым верхушкам, и голые сучья сливались с ее

⁴ Последнее свидание (Вера): БУНИН, И. А.: Собрание сочинений в пяти томах. Том третий. Рассказы 1912-1918, Библиотека «Огонёк». Издательство «Правда», Москва 1956, 5-10. Im Folgenden verweisen die nach den russischen Zitaten in Klammern angegebenen Seitenzahlen auf diese Textquelle.

влажным блеском, исчезали в нем. Горько пахло осиновой корой, оврагами с прелой листвою [...] Два плечистых, толстогорлых, тонконогих волка стояли в светлом дыму разлужья. (6)

Ivan Bunin lässt die Naturstimmung mit dem Zustand seiner Figuren korrespondieren und meint damit deren äusseren wie auch Seelenzustand. An zahlreichen Stellen wird Mondlicht erwähnt, unter welchem ein Großteil der erzählten Handlung stattfindet. Es ist ein kaltes Licht, an welchem man sich nicht wärmen kann. Bunin setzt Wildtiere ein um die Atmosphäre zu färben, wenn er während Strešnevs Ritt durch das Gehölz etwa mehrere Eulen auffliegen lässt. Außer dem Erschrecken des Pferdes kann die Eule in der folkloristischen Interpretation des schlechten Zeichens gedeutet werden. Nicht zuletzt ist die Eule kein Gruppen- oder Schwarmvogel, wie etwa kleine Singvögel oder Tauben. Das Auftauchen von mehreren Eulen kann hier als Vorausdeutung auf die bevorstehende Trennung des Paares gedeutet werden — auch weil der männliche Hauptcharakter gerade auf dem Weg zu seiner Geliebten ist.

Der Gedankengang Strešnevs auf seinem Ritt zu Vera gibt etwas Aufschluss über die Art der Beziehung, in welcher beide zueinanderstehen. Es liegt nahe, dass mit der Trauer des Herbstes, nicht nur die Natureindrücke gemeint sind. Bis zu diesem Punkt bleibt jede Aussage über den Charakter der Beziehung unausgesprochen: *А если она еще на день останется? — сказал Стрешнев, откидывая голову, глядя на луну. Луна стояла над пустынными серебристо-туманными лугами направо...Осенняя печаль и красота!* (6)

Die Ankunft am Hofe Veras spiegelt die Schäbigkeit und den Verfall von Strešnevs eigener häuslicher Umgebung: *За лесом открылись пустые поля. На скате, среди темных гречишных жнивий, стояла бедная усадьба, кое-какие службы, дом, крытый соломой. Как печально было всё это при луне!* (7)

Bunin schildert den Verfall innen und außen, er stellt fest, dass Veras Familie vom ererbten Rest der Vorfahren lebt, was sich im Goldanhänger der Großmutter Veras am stärksten widerspiegelt. Für Neuanschaffungen fehlt das Geld:

Стрешнев вошел в сени, пахнувшие из чулана старым отхожим местом [...] Из темного коридора бесшумно выбежала небольшая женщина в легком светлом капоте. Стрешнев наклонился. Она быстро и крепко обвила его сухую шею обнажившимися руками и радостно, тихо заплакала, прижимая голову к жесткому

сукну поделки. Слышно было, как по-детски бьется ее сердце, чувствовался крестик на ее груди, золотой, бабушкин — последнее богатство.[...] Крест блестел на ее раскрытой груди. Она надела тончайшую сорочку — заветную, хранимую для самых важных моментов, единственную...(7)

Einzig und allein Strešnevs Gedanken werden sparsam aber auskunftreich dargelegt, Veras Innenleben bleibt bis auf ihre Erwiederungen im Dialog mit Strešnev ausgespart: *Как твердо знал я, - думал Стрешнев, стараясь вспомнить ее молоденькой девушкой, — как твердо знал пятнадцать лет тому назад, что отдам, ни минуты не колеблясь, пятнадцать лет жизни за одно свидание с ней! (7)*

Der Handlungsverlauf und Anordnung der Dialoge deuten an, dass das Paar eine letzte Liebesnacht gemeinsam verbracht hat, Details werden verschwiegen. Die Nacht endet jedoch in einem emotionalen Streitgespräch, welches Bilanz über die Beziehung zieht:

Блестящие глаза ее были красны, опухли от слез. [...]— Я для тебя всем пожертвовала, тихо сказала она, и губы ее опять задрожали. В голосе ее было столько нежности, детского горя! Но, открывая глаза, Стрешнев холодно спросил «Чем ты пожертвовала? -Всем, всем. И прежде всего честью, молодостью...» (8)

Aus dem Gespräch ergibt sich die Erkenntnis, dass Strešnev nicht Veras einziger Verhehrer war, und diese sich von einem gewissen Podarskij schmeicheln ließ oder diesen anhimelte, die genaue Bestimmung dieser Bekanntschaft bleibt unerklärt. Scheinbar hatte Vera versucht als begabte Musikerin zu reüssieren, jedoch lamentiert sie diesbezüglich über ihre zerstörten Träume:

А теперь я жалкая институтская таперша, и где же! В том самом проклятом городе, который я всегда так ненавидела! Разве я не могла бы и теперь еще найти человека, который дал бы мне покой, семью и любил и уважал бы меня? Но память о нашей любви...(8)

Schließlich wird durch Strešnevs Schilderung der Vergangenheit der Grund für das Scheitern der Beziehung klarer. Erstmals wird von einer Figur selbst die adelige Herkunft thematisiert und diese gleichzeitig zum Verhängnis erklärt. Strešnev beteuert Vera in angemessener Weise den Hof gemacht zu haben:

Вера, мы, дворянское отродье, не умеем просто любить. Это отправка для нас. И это я, а не ты, загубил себя. Пятнадцать, шестнадцать лет тому назад я приезжал сюда каждый день и готов был ночевать у твоего порога. Я тогда был еще мальчишка, восторженный и нежный дуралей...(8)

Eine tragische Komponente erhalten seine Schilderungen der Vergangenheit, wenn er beteuert, sich selbst und Vera in der Fortsetzungskette seiner Ahnen gesehen zu haben. In Vera ehrlich verliebt, war sie das passende Mädchen um das uralte Erbe seiner Familie mit ihm zu pflegen. In der Zeit dieser Verliebtheit verfasste Strešnevs dieses Gedicht:

Любя тебя, мечтал я о мечтавших,
Любивших здесь сто лет тому назад
И по ночам ходил в заглохший сад,
При свете звезд, их некогда выдавших...(8)

Das ausdauernde Werben Andrej Strešnevs wurde trotz der Aufrichtigkeit seiner Gefühle nicht belohnt. Angesprochen wird auch die wesentliche Rolle von Veras Mutter, für welche der junge Mann wohl nicht gut genug war, da sie ihn durch ihre Aussagen ständig beleidigte. In dieser Passage verbindet Bunin das Motiv der Jugend mit dem der Liebe, beide sind unwiederbringbar verloren. Zum Ausdruck kommt, dass Strešnev alle Merkmale des idealen russischen Jünglings besessen habe, und die beiden einander perfekt ergänzt hätten:

Я о тебе, с восторгом, с благоговением, всегда только как о жене думал. А когда нас свела судьба? И чем ты мне стала? Женой разве? А была молодость, радость, чистота, темный румянец, батистовая косоворотка...Приезжать к вам каждый день, видеть твоё платье, тоже батистовое, легкое, молодое, видеть твои голые руки, почти черные от солнца и от крови наших предков, татарские сияющие глаза — не видящие меня глаза! -желтую розу в угольных волосах, твою тогда глупую, изумленную какую-то, но прелестную улыбку, даже то, как ты уходишь от меня по дорожке сада, думая о другом, а притворяясь, что играешь, гонишь крокетный шар, слышать оскорбительные фразы твоей матери с балкона — это было для меня...(8/9)

In Strešnevs Erinnerung blieb auch die erste Abreise der jungen Vera nach Moskau in bitterer Erinnerung. Scheinbar hatte die junge Frau mit der Mutter gehofft, dort eine großartige Zukunft zu finden, während der gedemütigte junge Verehrer auf dem Land zurückblieb. Aus all diesen traurigen Schilderungen kommt der Leser zu der Schlussfolgerung, dass Vera und ihre Mutter versucht hatten durch eine gute Heiratspartie der ländlichen Tristesse zu entfliehen. Nachdem dies nicht gelungen war, ist die ebenfalls verarmte Vera gezwungen sich als Klavierspielerin eines Pensionats zu verdingen. Strešnev ist über ihre Jugend hinaus ihr Verehrer geblieben, aber die Beziehung ist auf die wenigen Tage beschränkt, wenn Vera dienstfrei auf dem Land weilt. Dieser über viele Jahre hinweg gepflegte Zustand ist nun für Strešnev nicht mehr erträglich, beim Wiedersehen mit Vera

spricht er die Verbitterung aus, die er bis dahin verschwiegen hatte. Er zieht Bilanz über das Ergebnis dieser Beziehung, die obwohl von Dauer, nicht in eine Ehe und somit Fortsetzung der Familientradition gemündet hat. Weinend spricht er: *Если уж кто пожертвовал всем, всей своей жизнью, так это я, старый пьяница! (9)*

Das Mondmotiv wird fast von Anfang bis Ende der Erzählung als Stimmungsmotiv eingesetzt — von Strešnevs Aufbruch bis zum Ende der zusammen verbrachten Nacht, als der Untergang des Mondes erwähnt wird: *Луна садилась. Белый рыхлый туман стоял под скатом полей, мертвенно синя. (9)* Mit Untergang des Mondes und Heraufziehen der Sonne wird vom Protagonisten die Beziehung beendet. Strešnev referiert auf die ständige Missachtung durch die junge Vera, in ihrem Streben auf eine bessere Partie: *А потом, конечно, роли переменились, -сказал он тихо, с отвращением. —Ну, да теперь все равно. Конец...(9)*

Eine Schilderung der Reaktion Veras spart Bunin aus. Er lässt seine Hauptfiguren ein letztes Mal gemeinsam in der trostlosen, schäbigen Gutshauskulisse gemeinsam frühstücken: *Утром пили чай с кренделями в холодной прихожей, на огромном сундуке. Самовар стоял на нем нечищенный, позеленевший, давно потухший. (9)* Am Abschiedsmorgen herrscht Frost, ein Bauernmädchen und der Bauer Mitrij treten auf. Vera soll von ihm zur Bahnstation kutschiert werden um ihre Arbeit in der Stadt wiederaufzunehmen. Vera trägt die Reste ihrer verlorenen Träume am Körper: *Вера вышла на крыльцо в дорогой и легкой, но уже ветхой старомодной шубке и в летней шляпке из черной соломы с жесткими, ржаво-атласными цветами. (10)*

Andrej Strešnev begleitet Vera, die auf dem bäuerlichen Fuhrwerk in Richtung Bahnhof fährt, zu Pferde. Der Bauer Mitrij informiert Vera, ihr nächsten Sommer wieder seinen Sohn als Hirten zu schicken. Bei der Rede vom nächsten Sommer wendet Vera sich Strešnev zu, der ihre Hand zum Abschied küsst, es wird klar, dass der nächste Sommer keine Fortführung des Liebesverhältnisses bringen wird: *Она прильнула губами к его сидящему виску, тихо сказала: —Будь здоров, дорогой. Не поминай лихом. (10)*

Strešnev bleibt allein, verfolgt von Veras altem Jagdhund, am Weg zurück. Die Gedanken des Protagonisten bekräftigen die Unabänderlichkeit seiner Lage: *Думал он о далекой станции, блестящих рельсах, дыме уходящего к югу поезда (10).* Es wird in

den Raum gestellt, dass er selbst an dieses Land, diese Gegend gebunden ist, die Möglichkeit einer Reise oder eines ganz anderen Lebens irgendwo anders, gibt es nicht. Gründe dafür sind einerseits wahrscheinlich die finanziellen Nöte, die Sorge um den alten Vater, andererseits die Perspektivlosigkeit ob seines Alters. Gerade die südliche Himmelsrichtung ist mit vielen positiven Vorstellungen verbunden. Bunin beschließt die Erzählung, ohne weiter auf Strešnevs Gedanken oder Gefühle einzugehen, mit einer Naturschilderung. Die alltägliche Gemächlichkeit der Natur und ihrer Geschöpfe schließt den Menschen Andrej Strešnev mit ein:

Великая тишина стояла над пустыми полями, над оврагами, надо всей великой русской степью.[...] На репьях сидели щеглы. Так они будут сидеть целый день, только изредка перелетая, перенося свою тихую, прелестную, счастливую жизнь.
(10)

Im letzten Absatz zeichnet Bunin nochmals deutlich das Defizit im Leben seines männlichen Helden. Strešnev ist mit diesem Land, von welchem er lebt, ebenso verbunden wie die Stieglitze, die keine Zug-, sondern Standvögel sind. Diese Vögel verändern ihren Aufenthaltsort kaum, bewegen sich wie der Held in einem geringen Radius, doch sind sie in jedem Falle glücklich, da sie ihrer Natur, sich zu paaren, folgen können.

Ivan Bunin zeigt in dieser Erzählung über die Vergänglichkeit von Jugend und Liebe den Menschen als naturunterworfenen Kreatur. Wie Strešnevs Ausführungen zu entnehmen ist, hatte er als junger Mann immer die Absicht gehabt, Vera zu seiner Frau zu machen und am Familiensitz, quasi unter den Augen seiner Ahnen, die Familientradition fortzuführen. Diese Absicht scheiterte am Hochmut von Vera und deren Mutter, welcher er als Schwiegersohn zu wenig aussichtsreich erschien. Nachdem die Hoffnungen auf eine gute Partie im Sande verlaufen sind und Vera sich durch Arbeit selbst ernähren muss, akzeptiert Vera Strešnev schließlich doch noch als ihren Partner, zumindest für die kurze Zeit ihrer Besuche auf dem heimatlichen Landgut. Trotzdem es kein wirkliches Hindernis gibt, wird die Beziehung nicht durch eine Ehe legalisiert, vielleicht ist der Grund dafür, dass Vera ihr Leben in der Stadt zu wichtig ist als es gegen ein gemeinsames Leben mit Strešnev zu tauschen. Strešnev erkennt, dass es zu spät ist, um das von dieser Beziehung erhoffte Glück zu erwarten. Die Zeit der Jugend ist unwiederbringlich vorbei und damit ist Strešnev vom natürlichen Gang alles Lebendigen ausgeschlossen — er kann das alte Familiengeschlecht ohne eigene Nachkommen nicht fortsetzen. Der Autor hat in dieser Erzählung die Motive Jugend,

Liebe und Abschied miteinander verflochten. Durch den Titel wird der Leser schon auf eine Art von Unglück in Kenntnis gesetzt, dadurch folgt Bunin seinem oft verwendeten Konstruktionsschema, den Ausgang der Geschichte an bereits an den Anfang zu stellen. Wie bei *Легкое дыхание* (1916) weiß der Leser bereits am Beginn, dass etwas an seinem Ende angekommen ist. In *Последнее свидание* sind aus den schmerzvollen Rückblicken der Protagonisten die Gründe für das Scheitern der Beziehung zu erkennen, auch wenn diese Gründe teilweise in Halbsätzen steckenbleiben und vieles unausgesprochen bleibt.

Das Motiv des Abschieds hat in der Erzählung zwei Bedeutungsebenen. Die erste allem übergeordnete Ebene ist natürlich jene des endgültigen Abschieds zweier Liebender, auf zweiter Ebene bezieht sich das Motiv des Abschieds aber auf die Lebensweise der russischen Landadeligen. Der Verfall der Anwesen, die Schäbigkeit des Inventars setzen sich in den Kleidern der Figuren fort. Die Lebensweise der Vorfahren kann nicht standesgemäß fortgeführt werden, gleichzeitig führt dieser Mangel an finanziellem Vermögen auch zur Ehe- und Kinderlosigkeit der beiden Hauptfiguren. Bunin bleibt in der Ausschmückung von deren langjähriger Beziehung spartanisch, er lässt dafür die Natur und über weite Strecken den Mond wirkungsvolle Stimmungsbilder erzeugen. Ein beachtenswertes Detail ist, dass sämtliche erwähnten Tiere zu mehreren oder auch als Paar, etwa die zwei Wölfe, auftreten. Alle Wildtiere begonnen bei den Eulen, Wölfen, bis zu den Stieglitzen zu allerletzt, befinden sich in der Mehrzahl — ihnen entgegengesetzt sind die vorkommenden Haustiere, Strešnevs Pferd und Veras alter Jagdhund, die einzigen ihrer Art. Bunin macht mit der Gegenüberstellung von Mensch und ungezähmter Natur eine eindeutige Aussage: Mensch und Tier werden von denselben Naturgesetzen bestimmt, welchen zufolge der glückliche Lebenssinn im Finden eines Lebenspartners besteht. Die Hauptfigur Vera hat ihren persönlichen Geltungsdrang über dieses Naturgesetz gestellt und ist gescheitert. Scheinbar gilt ihre Trauer und Wehmut aber mehr ihrer verlorenen Jugend als der gescheiterten Beziehung mit Andrej Strešnev. In dieser Hinsicht gleicht Vera der Figur der Aleksandra Selichova in Bunins 1913 entstandener Erzählung *Чаша жизни*. Die gealterte Aleksandra Selichova ist im Rückblick auf ihre Mädchenzeit unsicher, damals auch den richtigen Verehrer zum Mann genommen zu haben. Gleichzeitig weiß die Selichova aber selbst nicht, ob es nicht vielmehr das Gefühl des Umworbenwerdens von mehreren Männern war, welches ihr als

jungem Mädchen solche Glücksgefühle bereitete. Diesen Zug weiblicher Eitelkeit setzte Bunin also wiederholend ein, da in ihm das Lebensgefühl der Jugend ganz wesentlich zum Ausdruck kommt.

Zu der von Bunin erzählten Geschichte finden sich zwei große Referenzpunkte auch im Leben des Autors. An erster Stelle steht der wirtschaftliche Niedergang des Landadels, den Bunin in seiner eigenen Familie erlebt hatte. Mindestens genauso groß ist aber die Parallele von Strešnevs Zurückweisung als Heiratskandidat. Gleich seinem Protagonisten hielt Ivan Bunin seiner Angebeteten Varavara Pašenko die Treue, obwohl er von deren Eltern aufgrund seines präkeren finanziellen Hintergrundes als ungeeigneter Schwiegersohn eingestuft wurde. Bunin selbst war vor diesem Hintergrund wirklich das Einverständnis zu Heirat verweigert worden, trotzdem lebte er weiterhin mit Varvara Pašenko, bis ihn diese nach fast fünfjähriger Beziehung für einen anderen verließ.

6.2 Митина любовь

In der 1924 in den französischen Meeralpen verfassten und 1925 publizierten Erzählung zeigt Ivan Bunin, wie die Unvereinbarkeit von Liebesideal und Wirklichkeit einen jungen Mann in den Selbstmord treibt. Die sich über 30 Kapitel erstreckende Handlung wird ganz aus der Wahrnehmung des Protagonisten geschildert. Im Mittelpunkt stehen Mitja, ein Angehöriger des Landadels und seine Angebetete Katja, die in Moskau Schauspiel studiert. Der Handlungsort ist zunächst Moskau, dort treten neben den Hauptfiguren Mitja und Katja folgende Nebenfiguren auf: Mitjas Freund Protasov, Katjas Mutter, der Theaterdirektor, der auch Katjas Schauspiellehrer ist. Die Handlung setzt sich in der russischen Provinz auf dem Familienanwesen Mitjas fort. Am Land kommen neben Mitja seine Mutter Olga Petrovna, der Gutsverwalter, das Stubenmädchen Paraša, die Mädchen Sonka und Alenka vor. Zusätzlich werden Mitjas Geschwister Anja und Kostja als Randfiguren in die Handlung eingeführt, diese interagieren jedoch nicht mit Mitja und bleiben für die Geschehnisse weitgehend irrelevant.

Mitja und Katja stehen zusammen in einem vertrauten Verhältnis, man trifft sich regelmäßig und Mitja träumt bereits von einer gemeinsamen Zukunft. Der junge Student verfolgt aber mit Argwohn, dass Katja — für ihn ein verehrungswürdiges weibliches Ideal

— ihr Streben auf eine Theaterkarriere ausrichtet. Die ganze Gesellschaft der Künstlerbohème und deren Lebenswandel sind Mitja zuwider. Katjas Verhalten und ihre Äusserungen lassen ihn erkennen, dass das reale Mädchen nicht seinem Traumbild entspricht. Seine wachsende Angst, dass erfahrene Männer des Künstlermilieus Katja nicht nur verderben, sondern auch an sich reißen könnten, führen zu ununterdrückbarer Eifersucht. Katjas Äusserungen über Mitjas Jugend und Unbeholfenheit, ihre sich steigernde Putzsucht lassen in ihm die Idee von älteren Nebenbuhlern sich verfestigen. Um die nervenaufreibende Beziehung wieder zu beruhigen wird beschlossen, dass Mitja April und Mai auf dem Land verbringen solle, bis er im Juni mit Katja wieder auf der Krim zusammentreffen wird. Der Landaufenthalt wird für Mitja ein Auf und Ab von Hoffnung und Desillusionierung über Katja, ausgelöst von den allgegenwärtigen Eindrücken der frühlingshaften Natur. In Erwartung eines Briefes von Katja versucht Mitja seine Sehnsucht durch eine erste sexuelle Erfahrung mit dem Bauernmädchen Alenka abzumildern. Der langerwartete Brief Katjas beendet schließlich die Beziehung. Vom fleischlichen Akt mit Alenka enttäuscht, ist auch die ideale, verehrte Katja entzaubert. Mitja erkrankt und erschießt sich in einer Art Delirium um seinen seelischen Schmerzen zu entgehen.

Bunins erste Variante der Erzählung war mit *Дождь* betitelt, zählte vier Seiten und bestand im Wesentlichen aus dem Schlusskapitel der späteren 45-seitigen Geschichte von *Митина любовь*. Der Ersttitel orientierte sich vollkommen an der verregneten düsteren Szenerie, vor welcher der Protagonist, Petja in dieser Erstfassung, den alles zerstörenden Brief von Katja erhält. Selbst der Brief Katjas ist kaum verändert in die Endfassung übernommen worden. Von der Erst- bis zur Letztfassung arbeitete Bunin etwa zwei Monate von Juni bis August 1924 (vgl. НИКУЛИН 1960: 231-234).

In der Zeit der Entstehung von *Митина любовь* widmete sich Ivan Bunin schwerpunktmäßig dem Thema der unerfüllbaren Liebe beziehungsweise dem Ausleben von Leidenschaft. Von 1924 bis 1925 entstanden zu diesem Themenkreis die fünf Erzählungen *Митина любовь*, *Солнечный удар*, *Ида*, *Мордовский сарафан* und *Дело корнета Елагина*. Den Erzählungen ist ihr Handlungsaufbau aus je drei Komponenten gleich: die durch eine Figur wahrgenommenen Natureindrücke, die Wahrnehmung weiblicher Schönheit aus den Augen des männlichen Protagonisten und die Gefühlsdarstellung des von Leidenschaft erfassten männlichen Individuums (vgl. GRAF 1996: 115).

Mitjas Bild der Liebe ist von einem Ideal der keuschen Weiblichkeit, welche erst platonisch umworben und schließlich zur Ehefrau gemacht werden soll, geprägt. Auch seine Liebe ist körperliches Verlangen, doch versucht er diese Triebe seinem hohen Ideal vorerst unterzuordnen. Er ist sich schon bewusst, dass Katja kein biederer Fräulein ist, weshalb er jede Regung von Leidenschaft ihrerseits als Zeichen sexueller Erfahrung, welche ihm fehlt, deutet. Mit seiner idealen, unrealistischen Vorstellung von Katja verbindet er sein zukünftiges Glück, sodass er gleichzeitig den Wunsch verspürt die reale Katja für ihre Charakterchwäche zu bestrafen:

Что до Митиной любви, то она теперь почти всецело выражалась только в ревности. И ревность эта была не простая, а какая-то, как ему казалось, особенная. Они с Катей еще не переступили последней черты близости, хотя позволяли себе в те часы, когда оставались одни, слишком многое. И теперь, в эти часы, Катя бывала еще страстнее, чем прежде. Но теперь и это стало казаться подозрительным и возбуждало порою ужасное чувство. Все чувства, из которых состояла его ревность, были ужасны, но среди них было одно, которое было ужаснее всех и которое Митя никак не умел, не мог определить и даже понять. Оно заключалось в том, что те проявления страсти, то самое, что было так блаженно и сладостно, выше и прекраснее всего в мире в применении к ним, Мите и Кате, становилось несказанно мерзко и даже казалось чем-то противоестественным, когда Митя думал о Кате и о другом мужчине. Тогда Катя возбуждала в нем острую ненависть. Все, что, глаз на гла, делал с ней он сам, было полно для него райской прелести и целомудрия. Но как только он представлял себе на своем месте кого-нибудь другого, все мгновенно менялось, — все превращалось в нечто бесстыдное, возбуждающее жажду задушить Катю и прежде всего именно ее, а не воображаемого соперника (БУНИН 1953: 150⁵).

Neben Katjas Begeisterung für den Schauspielberuf, ist auch ihr ganzer Lebensstil für ein sittsames Mädchen ungewöhnlich. Bunin zeigt in der Figur der Mutter ein Stereotyp, welche durch ihre Lebensumstände gerne auf moralische Ansprüche verzichtet. Für ihre Tochter Katja scheint sie weniger einen ehrbaren Bräutigam zu suchen, vielmehr ist Katja ein Investitionsobjekt, dass ihr selbst zum Vorteil gereichen soll:

Митя провожал Катю в студио Художественного театра, на концерты, на литературные вечера или сидел у неё на Кисловке и засиживался до двух часов ночи, пользуясь странной свободой, которую давала ей ее мать, всегда курящая, всегда наруганная дама с малиновыми волосами, милая, (добрая женщина

⁵ Митина любовь: БУНИН, И. А.: Митина любовь — Солнечный удар, Издательство имени Чехова, Нью-Йорк 1953, 145-214. Im Folgenden verweisen die nach den russischen Zitaten in Klammern angegebenen Seitenzahlen auf diese Textquelle.

давно жившая отдельно от мужа, у которого была вторая семья). Забегала и Катя к Мите, в его студенческие номера на Молчановке, и свидания их, как и прежде, почти сплошь протекали в тяжком дурмане поцелуев. (147f.)

Die Pläne der Mutter scheinen eher darauf abzuzielen, aus Katja eine Halbweltdame zu machen, welche von der damaligen Gesellschaft mit dem Theater assoziiert wurden:

Она все больше менялась. Успех на экзамене много значил. И все-таки были на то и какие-другие причины. Как то сразу превратилась Катя с наступлением весны как бы в какую-то молоденькую светскую даму, нарядную и все куда-то спешащую. Мите теперь просто стыдно было за свой темный коридор, когда она приезжала, — теперь она не приходила, а всегда приезжала — когда она, шурша шелком, быстро шла по этому коридору, опустив на лицо вуальку. Теперь она бывала неизменно нежна с ним, но неизменно опаздывала и сокращала свидания, говоря что ей опять надо ехать с мамой к портнихе. —Понимаешь, франтим напропалую! —говорила она. (153f.)

Die für Mitja künstlich-ekelhafte Künstlerbohème findet im Theaterdirektor Verkörperung. Jenem Direktor eilt bereits ein gewisser Ruf voraus, und Mitja interpretiert dessen Lob für Katja als sich ankündigende Verführung. Bunin ließ sich für die Figur des Direktors wohl von einem wahren, durch die Presse bekannt gewordenen Fall inspirieren. Am Vorabend des Ersten Weltkrieges hatte eine der bedeutendsten Moskauer Zeitungen über das skandalöse Intimleben eines Theaterschuldirektors berichtet, welcher seine Lieblingsschülerinnen zu seinen Geliebten machte (vgl. НИКУЛИН 1960: 231).

Было же известно, что он развращал учениц, каждое лето увозил какую-нибудь с собой на Кавказ, в Финляндию, за границу. И Мите стало приходиться в голову, что теперь директор имеет виды на Катю, которая, хотя и не виновата в этом, все-таки, вероятно, это чувствует, понимает и потому уже как бы находится с ним в мерзких, преступных отношениях. И мысль эта мучила тем более, что слишком очевидно было уменьшение внимания Кати. (149)

Mitja favorisiert die Natürlichkeit, seine Ablehnung der seiner Meinung nach künstlichen Affektiertheit des Theaters spiegelt sich in der Beschreibung von Katjas Schauspielprüfung:

Она была во всем белом, как невеста и волнение делало ее прелестной. [...] Но читала она с той пошлой певучестью, фальшью и глупостью в каждом звуке, которые считались высшим искусством чтения в той ненавистой для Мити среде, в которой уже всеми помыслами своими жила Катя: она не говорила, а все время восклицала с какой-то назойливой томной страстностью, с неумеренной, ничем не обоснованной в своей настойчивости мольбой, и Митя не знал, куда глаза девать

от стыда за нее. Ужаснее же всего была та смесь ангельской чистоты и порочности, которая была в ней. (151f.)

In der Erzählung bilden die dekadenten Künstlerkreise, an die Katja sich anschließen versucht, die Opposition zur klassischen Literatur und Dichtung, die an verschiedenen Stellen immer wieder vom Autor eingestreut wurden. Die Gedichtstrophen werden nur von Mitja gelesen oder deklamiert, zusätzlich wird mit intertextuellen Verweisen von Goethe und Heine auf den Protagonisten hingewiesen. Graf bemerkt, die Abneigung des Helden gegen Katjas Schauspiel und ihren Freundeskreis weise auf Bunins Ablehnung der Symbolisten hin (vgl. GRAF 1996: 118).

Obwohl Mitja Katjas Ambivalenz kaum erträglich ist, erkennt er sein wachsendes Verlangen nach ihr und kann sich entgegen seinem rationalen Widerwillen nicht von ihr lossagen:

Но он и сам не понимал, за что он любил ее, хотя чувствовал, что любовь его не только не уменьшается, но все возрастает вместе с той ревнивой борьбой, которую он вел с кем-то, с чем-то из-за нее, из-за этой любви, из-за ее напрягающейся силы, все более возрастающей требовательности. (152)

Mitjas Bild der Liebe ist ohne reale Vorbilder und orientiert sich an literarischen Helden, genannt werden Werther, Romeo aber auch Onegin. Seine Orientierungslosigkeit wächst stetig mit Fortschreiten der Handlung. Liebe in Kombination mit körperlicher Leidenschaft scheint für den jungen Mann ein abstruses Konstrukt, vielmehr scheinen Liebe und Leidenschaft als zwei unterschiedliche Pole zu existieren:

Он не знал, за что любил, не мог точно сказать, чего хотел...Что это значит вообще — любить? Ответить на это было тем более невозможно, что ни в том, что слышал Митя о любви, ни в том, что читал он о ней, не было ни одного точно определяющего ее слова. В книгах и в жизни все как будто раз и навсегда условились говорить или только о том, что называется страстью, чувственностью. Его же любовь была не похожа ни на то, ни на другое. Что испытывал он к ней? То, что называется любовью, или то, что называется страстью? Душа Кати или тело доводило его почти до обморока, до какого-то предсмертного блаженства, когда он расстегивал ее кофточку и целовал ее грудь, райски прелестную и девственную, раскрытую с какой-то душой потрясающей покорностью, бесстыдностью чистейшей невинности? (153)

Mit Fortschreiten der Handlung wird Mitja immer weniger von seiner Ratio, dafür von kindlicher Hoffnung auf eine Zukunft mit einer idealen Katja geleitet:

Как только отъезд был решен, неожиданно вернулось все прежнее. Ведь он все-таки страстно не хотел верить ничему тому ужасному, что ни днем, ни ночью не давало ему покоя. И достаточно было малейшей перемены к Кате, чтобы опять все изменилось в его глазах. (155)

Bunin deutet eine baldige Verschlimmerung von Mitjas seelisch-psychischer Situation an, indem er ihn mit schwer kranken Menschen vergleicht. Obwohl Mitjas Stimmung sich erhellte und er voller Hoffnung scheint, ist doch der Keim des Unglücks in ihm nicht abgestorben, verharnt nun still in seinem Wachstum, um später mit der allgegenwärtigen Frühlingsblüte vollständig in Mitjas Körper und Geist zum Ausbruch zu kommen:

И он собирался, делал приготовления к отъезду, ходил по Москве в том странном опьянении, которое бывает, когда человек еще бодро держится на ногах, но уже болен какой-то тяжелой болезнью. Он был болезненно, пьяно несчастен и вместе с тем болезненно счастлив, растроган возвратившейся близостью Кати, ее заботливостью к нему, — она даже ходила с ним покупать дорожные ремни, точно она была его невеста или жена, — и вообще возвратом почти всего того, что напоминало первое время их любви.[...] запах пыли и дождя, церковный запах тополей, распустившихся за заборами в переулках: все говорили о горечи разлуки и о сладости надежды на лето, на встречу в Крыму, где уже ничто не будет мешать и всё осуществится (хотя он и не знал, что именно всё). (155f.)

Bunin stellt Mitja zwei Personen, welche sein Gefühlsdilemma erkennen, zur Seite. In Moskau ist dies Mitjas Studienkollege Protasov, auf dem väterlichen Gut der Verwalter. Protasov ist anders als Mitja kein verblendeter Jüngling und erkennt, dass dieser einer Chimäre hinterherläuft. Erstmals wird die Fatalität der Liebe in die Handlung eingeführt, indem Protasov Mitja seinen Werther aus Tambov nennt. Diese Intertextualität deutet zusammen mit einem Vergleich aus der Tierwelt an, dass Mitja sich an der Liebe zugrunde richtet:

Чистые вы дети, прости Господи! А за всем тем, любезный мой Вертер из Тамбова, все же пора бы понять, что Катя есть прежде всего типичнейшее женское естество, и что сам полицеймейстер ничего с этим не поделает. Ты, естество мужское, лезешь на стену, предъявляешь к ней высочайшие требования инстинкта продолжения рода, и, конечно, все сие совершенно законно, даже в некотором смысле священно. [...] Есть же особи в мире животном, коим даже по штату полагается платить ценой собственного существования за свой первый и последний акт. [...] Вообще, не спеш. «Юнкер Шмит, честное слово, лето возвратится! Свет не лыком шит, не клином на Кате сошелся. (156)

Nach der Unterhaltung mit Protasov, ertönt durch Mitjas geöffnetes Fenster der Gesang eines Studenten, welcher die Worte des Asra, aus dem gleichnamigen Gedicht von

Heinrich Heine, singt. Mit diesem zweiten intertextuellen Verweis wird die nächste vorausdeutende Prophezeiung für Mitjas Schicksal gemacht: *Зовусь Магометом я... — и кончив восторженно трагическим воплем: Я из рода бедных Азров, Полюбив мы умираем!* (157)

Mit Mitjas Reise aufs Land erhellt sich seine Stimmung, Katja bleibt präsent, doch überwiegen nicht Gefühle der Eifersucht oder Ängste. In einer alles umschließenden Hochstimmung bleibt Katja auch in trister Umgebung der Mittelpunkt seiner Gedanken, wobei alles positive in der Umwelt auch mit ihr in Verbindung gebracht wird:

В новом свете, опять в новом, стояла теперь перед ним и Катя. Да, да, кто она, что она такое? А любовь, страсть, душа, тело? Это что такое? [...] Вот этот запах перчатки — разве это тоже не Катя, не любовь, не душа, не тело? И мужики, рабочие в вагоне, женщина, которая ведет в отхожее место своего безобразного ребенка, тусклые свечи в дребезжащих фонарях, сумерки в весенних пустых полях — все любовь, все душа и все мука и все несказанная радость. (160)

Лес стоял еще совсем голый, но все же грохотанье поезда отдавалось в нем отчетливее, чем в поле, а вдали уже мелькали по-весеннему печальные огоньки станции. Вот и высокий зеленый огонь семафора, — особенно прелестный в такие сумерки в березовом голом лесу, — и поезд со стуком стал переходить на другой путь... Боже, как по-деревенски жалок и мил работник, ждущий барчука на платформе! (161)

Auf der Fahrt vom Bahnhof zum Gut wird der Protagonist von einem Hochgefühl getragen. Seine Verbundenheit mit der heimatlichen Erde und dem Landleben verbindet sich erstmals mit Katja, die bis jetzt nur in der unnatürlich städtischen Umgebung, in teuren Toiletten aufgetreten war. Unter ihren Kleidern ist sie aber wie die einfachen Mädchen und Bäurinnen vom Land. Erstmals wird Mitjas ureigenster Wunsch dargestellt — in Katja schlicht das Weibliche zu erkennen und in ihrer Körperlichkeit seine Befriedigung zu finden:

И пошел теплый, сладостный, душистый дождь. Митя подумал о девках, о молодых бабах, спящих в этих избах, обо всем том женском, к чему он приблизился за зиму с Катей, и все слилось в одно — Катя, девки, ночь, весна, запах дождя, запах распаханной, готовой к оплодотворению земли, запах лошадиного пота и воспоминание о запахе лайковой перчатки...(161f.)

Ночью по пути со станции Катя как будто померкла, растворилась во всем окружающем. Но нет, это только так показалось и казалось еще несколько дней, пока Митя отсыпался, приходил в себя, привыкал к новизне с детства знакомых впечатлений родного дома, деревни, деревенской весны, весенней наготы и пустоты мира, опять чисто и молодо готового к новому расцвету. (162)

Mit dem Erleben des ihn umgebenden Frühlings steigert sich Mitjas körperliches Verlangen, in Gedanken bei Katja, ist jedes junge weibliche Wesen fähig seine natürlichen Instinkte zu wecken:

И тотчас же Катя властно напомнила о себе: Митя поймал себя на вождении к этой засученной женской руке и к женственному изгибу тянувшейся вверх девки на окне, к ее юбке, под которую крепкими тумбочками уходили голые ноги, и с радостью ощутил власть Кати, свою принадлежность ей, почувствовал ее тайное присутствие во всех впечатлениях этого утра. (163)

Wiederholend setzt Bunin Erscheinungen aus der Tierwelt als schlechtes Omen für Mitjas Liebesglück mit Katja ein. Der paarungsbereite Eulenvogel ist in seiner Gleichsetzung mit einer teuflischen Macht nicht nur auf das Scheitern der Liebe bezogen, vielmehr ist er noch eine allgemeine Vorausdeutung auf Mitjas Leben selbst. Ein Brückenschlag zwischen Sexualität und Tod ist somit getan.

Только раз в это первое время напомнила о себе Катя зловеще. Однажды, поздно вечером, Митя вышел на заднее крыльцо. Было очень темно, тихо, пахло сырым полем. Из-за ночных облаков, над смутными очертаниями сада, слезились мелкие звезды. И вдруг где-то вдали что-то дико, дьявольски гукнуло и закатилось лаем, визгом. Митя вздрогнул, оцепенел, потом осторожно сошел с крыльца, вошел в темную, как бы со всех сторон враждебно сторожащую его аллею, снова остановился и стал ждать, слушать: что это такое, где оно, — то, что так неожиданно и страшно огласило сад? Сыч, лесной пугач, совершающий свою любовь, и больше ничего, думал он, а весь замирал как бы от незримого присутствия в этой тьме самого дьявола. И вдруг опять раздался гулкий, всю Митину душу потрясший вой, где-то близко, в верхушках аллеи, затрещало, зашумел, — и дьявол бесшумно перенесся куда-то в другое место сада. (166f.)

Напрасно прождав возобновления этого любовного ужаса еще несколько минут, Митя тихо вернулся домой — и всю ночь мучился сквозь сон всеми теми болезненными и отвратительными мыслями и чувствами, в которые превратилась в марте в Москве его любовь. (167)

Mitjas Hoffnung auf die Fortsetzung der Beziehung mit Katja bleibt bestehen, jedoch lässt sich ein dunkler Schatten nach dem nächtlichen Eulengeheul nicht mehr abschütteln.

Он помнил, что он испытал, когда умер отец, девять лет тому назад. Это было тоже весной. На другой день после этой смерти, робко, с недоумением и ужасом пройдя по залу, где с высоко поднятой грудью и сложенными на ней большими бледными руками лежал на столе, чернел своей сквозной бородой и белел носом наряженный в дворянский мундир отец, Митя вышел на крыльцо [...] и вдруг почувствовал: в мире смерть! Она была во всем: в солнечном свете, в весенней

траве на дворе, в небе, в саду... Он пошел в сад, в пеструю от света липовую аллею, потом в боковые аллеи, еще более солнечные, глядел на деревья и на первых белых бабочек, слушал первых сладко заливающихся птиц — и ничего не узнавал: во всем была смерть страшный стол в зале и длинная парчовая крышка на крыльце! (167f.)

Indem sich Mitja an seine Emotionen anlässlich des Todes seines Vaters bewusst erinnert, kommen erstaunliche Schlussfolgerungen zu Tage. Den Frühling, die Jahreszeit des sich erneuernden Lebens, erlebt der verliebte Mitja als vom Abbild Katjas getragen, die sich ihm in den verschiedensten Naturerscheinungen in Erinnerung ruft. Gleichzeitig ist die Jahreszeit aber auch auf ewig mit dem Tode des Vaters verbunden. Durch Mitjas Assoziation des Frühlings mit dem Tod stellt Bunin eine weitere prophetische Andeutung zum Schicksal des Helden in den Raum. Der Frühling verheißt wachsen und Fortführung des Lebenszyklus, im Gegensatz dazu steht das Leben des Protagonisten unter dunklen Vorausdeutungen. Die beiden aussergewöhnlichen Frühlinge — jener, als der Vater starb, und derjenige welchen er nun durchlebt, machen Mitja mit zwei psychologisch tiefeschürfenden Lebensvorgängen bekannt, dem Tod und der sexuellen Lust. Indem Bunin Frühling und Tod einerseits und Tod und Sexualität als extreme Gegensätze miteinander vereint, schreibt er *Митина любовь* als moderne Erzählung. Das Nebeneinander von sich widersprüchlichen Erscheinungen, Dingen und Kräften ist typisch für die literarische Moderne.

Umso länger Mitja von der ländlichen frühlingshaften Natur umgeben ist, desto klarer äußert sich sein Verlangen nach Katja als ein erotisches:

Такое же наваждение, — только совсем другого порядка, — испытывал Митя и теперь: эта весна, весна его первой любви, тоже была совершенно иная, чем все прежние весны. Мир опять был преобразен, опять полон как будто чем-то посторонним, но только не враждебным, не ужасным, а напротив, — дивно сливающимся с радостью и молодостью весны. И это постороннее была Катя или, вернее, то прелестнейшее в мире, чего от нее хотел, требовал Митя. Теперь, по мере того как шли весенние дни, он требовал от нее все больше и больше. (168)

Mitja leidet umso mehr an seinem unerfüllten Verlangen, als die Mägde und Bauernmädchen ganz ungeniert mit ihm zu schäkern beginnen. Mitja ist im Umgang mit ihnen unsicher, umso mehr richtet er auch in diesen Situationen seine Sehnsucht auf die weit entfernte Katja:

Под затылком он чувствовал ее ноги, — самое страшное в мире, женские ноги! — казался им ее живота, слышал запах ситцевой юбки и кофточки, и все это мешалось

с цветущим садом и с Катей; томное цоканье соловьев вдали и вблизи, немолчное сладострастно-дремотное жужжание несметных пчел, медвяный теплый воздух и даже простое ощущение земли под спиною мучило, томило жаждой какого-то сверхчеловеческого счастья. (178)

Едучи по селу с почты, в каждой идущей впереди девке небольшого роста, в движении ее бедер он с испугом ловил что-то Катю. В поле он встречал чью-то тройку, — в тарантасе, который шибко несла она, мелькнули две шляпки, одна девичья, и он чуть не вскрикнул: Катя! Белые цветы на меже мгновенно связывались с мыслью о ее белых перчатках, синие медвежьи ушки — с цветом ее вуали...(187f.)

In Erwartung eines Briefes von Katja kommt Mitja kaum zur Ruhe, einerseits ist die real lockende Weiblichkeit in Gestalt von Mägden und dem Hausmädchen ständig präsent, andererseits die Schönheit der Natur, die Gerüche und Düfte als Phantomerscheinungen Katjas. Mitja fasst den Gedanken an Selbstmord:

И такая зачарованная тишина царила кругом, — только одни соловьи гремели из конца в конец парка, — так сладко пахло и елями и жасмином, кусты которого отовсюду обступали дом, и такое великое — чье-то чужое, давнее — счастье почувствовалось Мите во всем этом и так страшно явственно вдруг представилась ему на огромном ветхом балконе, среди кустов жасмина, Катя в образе его молодой жены, что он сам ощутил, как смертельная бледность стягивает его лицо, и твердо сказал вслух, на всю аллею: —Если через неделю письма не будет — застрелюсь! (184)

Seine inneren Qualen hält Mitja geheim. Seine Mutter empfiehlt sich in die Damengesellschaft der umliegenden Adelsgüter zu begeben, diese würden mit Heiratskandidatinnen aufwarten. Allein der Dorfälteste erkennt, was Mitja fehlt, während sich dieser mit Lektüre die Wartezeit auf Nachrichten von Katja vertreibt: *Староста помолчал и вдруг серьезно сказал: — Что ж, барчук, книжка хороша, да на все время надо знать. Что ж вы монахом-то живете? Ай мало баб, девок?* (185) Im Bedürfnis des jungen Herren wittert der Dorfälteste gleichzeitig ein kleines Geschäft auch für sich. Ein passendes Mädchen um Mitja Abhilfe zu schaffen ist schon gefunden, dass diese verheiratet ist, scheint kein Hinderniss, vielmehr scheint es hilfreich, da Mitja gänzlich unbeholfen im Umgang mit Frauen ist:

Да вот чего лучше Аленка? Бабенка ядовитая, молоденькая, муж на шахтах...Только и ей, конечно, надо какой-нибудь пустяк сунуть. Ну, истратите, скажем, на все про все пятерку. Целковый, скажем, ей на угощение, два — на руки. Ну, мне на табачишко сколько-нибудь. (190)

Das Ende der Beziehung ist für Mitja umso tragischer, als er sich Katja zur Braut auserwählt hat, und mit ihr das Werk seiner Ahnen am väterlichen Gut fortzusetzen gedenkt:

Катя! Утреннее солнце блистало ее молодостью, свежесть сада была ее свежестью, все то веселое, игривое, что было в трезвоне колоколов, тоже играло красотой, изяществом ее образа, дедовские обои требовали, чтобы она разделила с Митей всю ту родную деревенскую старину, ту жизнь, в которой жили и умирали здесь в этой усадьбе, в этом доме, его отцы и деды. (187)

Nachdem Mitja Ort und Zeit des Stelldicheins mit Alenka verabredet hat, beginnt er kurzfristig seine Situation realistisch zu betrachten und von seiner poetischen Verehrung für Katja Abstand zu nehmen:

Он с возмущением вспомнил свое намерение застрелиться, если не будет письма от Кати, и опять лег и опять взялся за Писемского. Но попрежнему он ничего не понимал, читая, а парю, глядя в книгу и думая об Аленке, весь начинал дрожать от все растущей дрожи в животе. И чем ближе походил вечер, тем все чаще охватывала, била дрожь. (205)

Das Treffen mit Alenka findet in einem Heuschober statt, es herrscht Neumond und aus dem Nachthimmel leuchtet der Antares. Bunin stellt zwei Himmelsgestirne, welche den beiden Geschlechtern zugeordnet werden können, wachend über die Handlung. Der Stern Antares wird dem Sternbild Skorpion zugeordnet, dieses wiederum steht für starke sexuelle Energien. Wie um Erfolg zu bitten schaut Mitja auf zum Himmel und bekreuzigt sich am Weg zu Alenka. Diese gibt sich zunächst neckisch. Der Akt selbst will von Alenka geschäftsmäßig schnell erledigt werden:

Ну скорей что ли...Когда они поднялись, — Митя поднялся, совершенно пораженный разочарованием, — она перекрывая платок, поправляя волосы, спросила оживленным шопотом, — уже как близкий человек, как любовница: —Вы, говорят, в Субботино ездили. Там поп дешево поросят продает. Правда ай нет? Вы не слыхали? (209)

Nach der Liebesszene findet der Leser Mitja in einer von Regengüssen und Gewitterstürmen verdüsterten Umgebung wieder. Jede Gesellschaft meidend, streift er in einem Zustand physischer Verwahrlosung durch den Garten:

Но Митя ничего не видел, ни на что не обращал внимания. Его белый картуз обвис, стал темно-серый, студенческая куртка почернела, голенища были до колен в грязи.[...] Он сидел на разбухших, почерневших скамейках, уходил в лощину, лежал на сырой соломе в шалаше, на том самом месте, где лежал с Аленкой. От холода,

от ледяной сырости воздуха большие руки его посинели, губы стали лиловыми, смертельно-бледное лицо с провалившимися щеками приняло фиолетовый оттенок. Он лежал на спине, положив ногу на ногу, а руки под голову, дико уставившись в черную соломенную крышу, с которой падали крупные ржавые капли. Потом скулы его стискивались, брови начинали прыгать. (210)

Vorerst entsteht der Eindruck es wäre die Enttäuschung über den Liebesakt mit Alenka, der Mitja so zu schaffen macht, bis dieser ein Papier hervorholt, einen Brief Katjas, den er am Vorabend erhalten und schon unzählige Male durchgelesen hat:

Дорогой Митя, не поминайте лихом, забудьте, забудьте все, что было! Я дурная, я гадкая, испорченная, я недостойна вас, но я безумно люблю искусство! Я решила, жребий брошен, я уезжаю — вы знаете, с кем... Вы чуткий, вы умный, вы поймете меня, умоляю, не мучь себя и меня! Не пиши мне ничего, это бесполезно! (210)

Mitjas Befürchtung, im Theaterdirektor einen Nebenbuhler zu haben, hat sich bewahrheitet. Nach seiner Enttäuschung über das Erlebnis der körperlichen Liebe hat sich auch sein Ideal, das Mädchen seiner Träume an den Altar führen zu können, zerschlagen. Die Welt hat sich in Regen und Unwetter verdunkelt, dieser Stimmung folgt auch seine Psyche. Er muss erkennen, dass er sein Begehren nicht erfüllen kann — Katja zieht ihm einen anderen älteren Mann vor und die körperliche Liebe war ein geschäftsmäßiger Handel jeglicher seelischer Genugtung entbehrend: *И Митя очнулся, весь в поту, с потрясающе ясным сознанием, что он погиб, что в мире так чудовищно безнадежно и мрачно, как не может быть и в преисподней, за могилой.* (213)

Der geistig Verwirrte Zustand des Helden tritt in einer eingebildeten Präsenz Katjas zutage, deren Bild als seine ideale Braut wieder vor sein geistiges Auge tritt:

Катя! — сказал он, садясь на кровати, сбрасывая с нее ноги. — Катя, что же это такое! — сказал он вслух, совершенно уверенный, что она слышит его, что она здесь, что она молчит, не отзывается только потому, что сама раздавлена, сама понимает непоправимый ужас всего того, что она наделала. (213)

Она, эта боль, была так сильна, так нестерпима, что, не думая, что он делает, не сознавая, что из всего этого выйдет, страстно желая только одного — хоть на минуту избавиться от нее и не попасть опять в тот ужасный мир....(213f.)

Nachdem Mitja diese irdische Welt als grausam und fürchterlich eingeschätzt hat, nimmt er sich mit einem Revolver das Leben. Die geistige Verwirrtheit, in der dies geschieht, ist die Konsequenz seines inneren Kampfes mit dem Thema Liebe. Sein jugendlicher Enthusiasmus hat ihn an die reine, wahre Liebe glauben lassen, deren Benimmcodex er aus der

Literatur kennt. Über Mitja erfährt der Leser, dass er in Moskau sein erstes Studienjahr verbringt und als ein der ländlichen Provinz entstammender Mensch höchst ungern des Gymnasiums wegen in eine Stadt gezogen war. Diese Zuschreibung deckt sich mit der Beschreibung von Bunins eigener Jugendzeit.

Bunin zeigt das Motiv der Jugend besonders in der Eigenschaft der jugendlichen Naivität des Protagonisten, der aus Unerfahrenheit in idealen Bildern lebt und die Ambivalenz von Menschen und menschlichen Gefühlen nicht versteht. Mitjas Absicht Katja als seine Braut aufs väterliche Landgut heimzuführen ist mit der Voraussetzung ihrer Tugendhaftigkeit und Reinheit verbunden. Zwar verkörpert das Mädchen äusserlich Mitjas Ideal, jedoch hat auch er unbewusst erkannt, dass ihr Charakter diesem nicht entspricht und sie in ihrer Tugendhaftigkeit bedroht ist. In seiner Verliebtheit in die Zukünftige erschafft Mitja ein Idealbild wie zur Anbetung. Die Eifersucht entwickelt sich aus seiner wachsenden Erkenntnis über die Abweichung zwischen realer und idealer Katja. Der Autor zeigt die Liebe als zerstörerisches Gefühl — Mitjas Not über den ihm rätselhaften Charakter der Liebe führte bereits in Moskau zur Verschlechterung seines psychischen und physischen Zustandes. Am Land, wo er dieser Aufreibung entgehen sollte, geht sein Verfall weiter, bis er am Ende ernstlich erkrankt. Kryzyski ist der Ansicht, Bunin verbinde in *Митина любовь* Tod und Liebe durch die ihnen immanenten Eigenschaften des Verfalls. Beide werden vereint nicht durch Auferstehung, sondern durch Tod — nicht *lik* sondern *bezlikost'* (vgl. KRYZYTSKI 197: 175). Pavel Florenskijs Vorlesung „Philosophie der Kults“ geht auf den russischen Begriff des *lik* ein. *Lik* ist in der Ikonenmalerei der Orthodoxie also das Antlitz des Erlösers, der Apostel, Heiligen und Märtyrer. *Lik* repräsentiert eine transzendente Sphäre und steht für das griechische „eidos“ bzw. „idea“, somit ist „ličina“ bzw. „maska“ dazu diametral entgegengesetzt. Die Ikone als das dominierende Bildmedium der altrussischen Kultur ist Selbstmitteilung des Göttlichen und entbehrt daher einer realistischen Gesichtswiedergabe (vgl. KISSEL 2004: 68f.) Der von KRYZYTSKI benutzte Begriff *bezlikost'* ist in Bunins Prosa von Liebe und Tod durchaus zutreffend. Zunächst ist das Glück der Liebe immer zeitlich begrenzt, es scheint nicht alltagstauglich und am Ende bleibt der Liebende ernüchtert oder in Todessehnsucht zurück. Der Tod ist bei Bunin zumindest die Erlösung von irdischen Leiden, dies ist die einzige Gewissheit, denn es gibt kein religiöses Hoffen auf glückliches Leben im Jenseits bzw. einem göttlichen Himmelreich. Ein Weiterleben nach dem Tod besteht für den Verstorbenen aber in den Erinnerungen seiner Mitmenschen, exemplarisch wird dies

in *Легкое дыхание* (1916). Bunin orientiert sich weniger an der Religion als an den Naturgesetzen, welche für Mensch und Tier den physischen Tod bedingen.

In *Митина любовь* schildert der Schriftsteller erneut das Verhängnis der Liebe, welches darin besteht, den Menschen in ein scheinbares Glück zu versetzen, das ob seiner, bei Bunin jedenfalls zeitlichen Begrenztheit, ihn in unstillbarem quälenden Verlangen zurückschleißt. Ähnlich wie in *Братья* (1914), verlangt es auch Mitja diese schreckliche Welt zu verlassen, da sein Liebesbegehren nicht erfüllt werden kann. Bunin thematisiert ganz eindeutig wieder das buddhistische Thema des Begehrens, als Ursprung des weltlichen Leides. Mitja begehrt Katja als Braut, gleichzeitig kann er sich wegen seiner eigenen sittlichen Moralideale seine körperliche Lust nicht bewusstmachen. Dies ändert sich erst als er am Land den Eindrücken der schöpferisch frühlingshaften Natur ausgesetzt ist. So wie im Frühling die Energie der Erde nach aussen drängt, wird durch die Naturgesetze auch Mitjas Geschlechtstrieb geweckt, sodass er die weiblichen Wesen um ihn nur mehr durch ihre sexuellen Reize wahrzunehmen beginnt. Auf diese Art drückt sich erneut Bunins Menschenbild aus — der Mensch als Teil der Natur, der völlig ihren Gesetzen unterliegt.

In zwei Bereichen wirkt die Allmacht der Natur auf den Menschen: Sexualität und Tod.[...] Jahrtausende lang hatte der homo sapiens seine Fortschritte dem Widerstand, den er der Natur entgegensetzte, zu verdanken. Die Natur ist nicht eine wohlgeordnete und wohltätige Vorsehung, sondern eine Welt der Vernichtung und der Gewalt, die, auch wenn sie je nach Neigung der Philosophen als mehr oder weniger gut der böse eingeschätzt werden kann, dennoch dem Menschen immer fremd, wenn nicht feindlich bleibt. Der Mensch hat also die Gesellschaft, die er errichtet hat, der Natur, die er unterdrückt hat, entgegengesetzt. Die Gewalt der Natur mußte außerhalb des vom Menschen für die Gesellschaft vorgesehenen Gebietes gehalten werden. [...] Dieser gegen die Natur errichtete Wall hatte zwei schwache Punkte, Liebe und Tod, wo immer ein wenig wilde Gewalt durchsickerte. Diese beiden schwachen Punkte zu schützen hat sich die Gesellschaft sehr bemüht. Sie hat alles, was sie konnte, getan, um die Heftigkeit der Liebe und die Aggressivität des Todes abzuschwächen. Sie hat die Sexualität in Verbote eingeschlossen, die von einer Gesellschaft zur anderen variierten, aber immer versucht haben, ihren Gebrauch einzuschränken, ihre Macht zu vermindern, ihre Abweichungen zu unterbinden (ARIÈS 2005: 500ff.).

Diesen von Ariès ausgeführten gesellschaftlichen Normen der Liebe, die von animalischer Lust zu trennen die kultivierte Gesellschaft vorzog, versucht auch Mitja in der Stadt gerecht zu werden. In der Stadt blieb er von dieser wilden Natur abgeschirmt und ist umso unbeholfener, als die Mägde und Bauernmädchen mit ihm ungeniert zu schäkern beginnen. Im pragmatischen Umgang der Landbewohner mit Sexualität tritt deren enge Bindung mit der

Natur zu tage, welche Mitja ängstigt. Als jahreszeitlicher Hintergrund stellt der Frühling, die Saison der größten schöpferischen Intensität, das beste Kulissenbild dar.

Die Verbindung der zwei stärksten Naturgewalten, Liebe und Tod, stellt Bunin an vielen Stellen der Geschichte deutlich her. Der Autor prädestiniert seinen Helden durch Intertextualität zu einem tragischen Schicksal. Zunächst wird Mitja als ein „Werther“ bezeichnet und durch das vertonte Gedicht „Asra“ Heinrich Heine's wird vorausweisend in den Raum gestellt, dass manchen Menschen das Sterben an der Liebe bestimmt ist. In finstere Abgründe lässt der Erzähler blicken, wenn der Kautz, ohnehin ein Unglückssymbol, Lockrufe zur Paarung ausstößt und zusätzlich als Teufel bezeichnet wird. Bunin lässt Mitja diese nächtliche Szene ohne Umschweife an sein in Moskau erlittenes Liebesunglück mit Katja gemahnen. Mit Eintreffen Mitjas auf dem Land, verläuft seine Gefühlstimmung parallel zu den ihn umgebenden Naturerscheinungen. In jedem Duft, allen Blüten und dem Frühlinghauch nimmt der Protagonist das Ideal seiner Katja wahr. Dass Liebe bzw. Sexualität und Tod in kraftvoller Weise verbunden, die Natur völlig beherrschen wird durch Mitjas metaphysische Empfindung über den Tod des Vaters im Frühling und Katjas Präsenz in verschiedenen frühlinghaften Naturerscheinungen ausgedrückt. Eine besondere Ausdruckskraft findet das Unwetter, indem Mitja verzweifelt und krank durch den Garten wandert, da mit dieser Schilderung eines Gewitters der Erzähler erneut einen Bezug zu Goethes „Die Leiden des jungen Werther“ herstellt. Bei Werthers Abschied von der Welt, herrscht ebenfalls Gewitterstimmung (vgl. НИКУЛИН 1960: 240). Es kann auch die Frage gestellt werden, ob die Figur des Mitja ein Held im Hoffmanschen Sinn ist, wie ihn der deutsche Spätromantiker E.T.A Hoffmann angelegt hat:

Die Hoffmansche Erzählung stellt immer wieder einen Helden dar, der sich selbst finden soll; bei dieser Identitätssuche stellt aber der Ich-Verlust keine physische, sondern eine psychische Schädigung dar. Deswegen ist auch das Phantastische so effektiv: Die Merkmale, die das Unerklärliche als Bedrohung kennzeichnen, sind nämlich nicht eindeutig, sondern beruhen auf der subjektiven Antipathie der Figuren, entstammen Träumen oder gedeuteten Angstmomenten (HÄDRICH 2001: 45).

Mitja ist eindeutig auf der Suche nach dem richtigen Weg, dabei wird er von starken Zweifeln befallen, da sein Unterbewusstsein erkennt, dass er in sein Unglück laufen könnte. Vorausdeutende Omen und die Figuren Protasov und der Dorfälteste warnen Mitja. Der Verstand des jungen Helden wird aber durch die Frühlingsblüte geradezu vernebelt. Die

Natur ist dabei höchst ambivalent, einerseits wunderschön und verheißungsvoll, andererseits von morbider Unheimlichkeit. Durch das Wechselspiel der Natur wird Mitjas Krise verstärkt und er erleidet einen Realitätsverlust, welcher ihn in den Selbstmord treibt. Der innere Konflikt des Protagonisten, die Darstellung der Nachseiten der Psyche aber auch der Natur lassen die Erzählung starke Anlehnung an die Schauerromantik von E. T. A. Hoffmann nehmen.

6.2.1 *Mitja als Entzauberung des „Werther“*

Werther scheint für Bunin eine zentrale Figur in Bezug auf fehlgeleitete Liebe gewesen zu sein. In diesem Zusammenhang sei an seine eigene Erfahrung mit seiner Jugendliebe Varvara Pašenko verwiesen, welche die Beziehung per Brief beendete. In *Митина любовь* verhält sich Katja ebenso. Viel ist über die autobiographische Wahrheit in *Митина любовь* spekuliert worden, jedoch hat Bunins Witwe Vera Muromceva-Bunina einen autobiographischen Zusammenhang stets verneint: *Автобиографичны и чувства автора в „Митиной любви“, хотя в этом произведении ничего нет из жизни Бунина* (МУРОМЦЕВА-БУНИНА 2007: 27). Obwohl Vera Muromceva-Bunina in ihren Lebenserinnerungen sich so über ihren Mann geäußert hat, fällt es doch schwer zu glauben, dass Bunin nicht seine ureigenen Gefühle und Erfahrungen in diese exzellente Erzählung über die Enttäuschungen der Liebe hat einfließen lassen. Besonders oft ist von Kritikern bekräftigt worden, dass sein Roman *Жизнь Арсеньева* in vielen Punkten als autobiographisch zu bewerten ist. Darin ist das Kapitel *Лука* mit der gleichnamigen Protagonistin besonders von Bunins Lebenserfahrungen — auch was die Beziehung zu Varvara Pašenko betrifft, inspiriert (vgl. НИКУЛИН 1960: 252f.). Muromceva-Bunina resümiert, dass die autobiographische Prägung sich auf die Natur und die beschriebenen Orte beziehe und daher keine Aussage zu Bunins persönlichem Leben abgeleitet werden könne. Alle autobiographischen Einflüsse wären kunstvoll überarbeitet und die Figur der Lika sei in keinem Falle eine Beschreibung von Varvara Pašenko: *Лука вся выдумана* (vgl. МУРОМЦЕВА-БУНИНА 2007: 27).

Bunins eigene Aussagen gemäß den Tagebuchaufzeichnungen seiner Frau Vera weisen allerdings auf seine Ablehnung von liebestrunkenen, bedingungslos liebenden Männern hin. Vera Muromceva-Buninas Tagebucheintrag vom 25. Juli 1918 hält Bunins Einstellung wörtlich fest:

All those „Werthers,“ he said, all those sexually crazed creatures who are mesmerized by one woman. I have read many criminal novels and dramas; I even recall a thing or two from my own life when I, too, was an erotomaniac...But, I never idolized her, nor did I consider her a summit of perfection; rather, I was filled with a feeling of love for her, the way I would be for a cloud or the horizon. Someday I will describe it in greater detail (MARULLO 1993: 266).

Nach diesen Aussagen kann darauf geschlossen werden, dass Bunin ein Stück weit aus eigener Gefühlserfahrung schreibt und vor den fatalen Folgen solch intensiver persönlicher Hingabe warnen will. Dieser Feststellung folgt auch Fedor Stepun, er sieht Mitjas Unglück nicht als Unglück eines Einzelnen, sondern als metaphysisches Beispiel für die Schwierigkeiten jedes Menschen mit den Widrigkeiten der Liebe. Bunin misst seinem Helden hier allein schon deshalb allgemeine Aussagekraft bei, da er erstmals eine Erzählung mit dessen Namen etikettiert. Das persönliche Unglück entsteht aus dem Zwiespalt zwischen den zwei Sphären *природно-бытовой* und *индивидуально-психологический* (СТЕПУН 1962: 113).

Die psychologische Auseinandersetzung mit den erwachenden sexuellen Gefühlen eines jungen Mannes ließ auch auf Kritik nicht warten. Besonders stark attackiert wurde *Митина любовь* von Zinaida Gippius, der Frau von Dmitrij Merežkovskij. Bunin pflegte mit den Merežkovskijs ein Verhältnis der gegenseitigen Ablehnung. Zinaida Gippius betitelte Ivan Bunin als „König der Imitationskunst“. Die Erzählung *Митина любовь* schien ihr eine Kopie von Goethes „Leiden des jungen Werther“ oder „Gaby, mon amour“ von Charles Derennes. Gippius kritisierte Bunins Darstellung von Katja und dem Mädchen Alenka in mehreren Artikeln, welche sie in *Современные записки* veröffentlichen wollte. Bunin intervenierte, schließlich wurde ein Artikel über *Митина любовь* in Miljukovs *Последние новости* im Sommer 1925 gedruckt. Zentrale Kritik ist die Bezeichnung von Mitjas Gefühl als Liebe, da, wie Gippius meint, kein wahrhaft verliebter Mann körperliche Liebe bei einer anderen Frau (Alenka) suchen würde (vgl. KRYZYSKI 1971: 172).

And what about the purchase [hiring Alenka] and the hut? Does it really happen this way, if Eros touches, not matter whom, with his wing? The most important essence of love and the state of being in love (ljubvi-vljublennosti), Eros-Pontifex, is the fact that he builds a bridge from one male person to the female (ot odnogo k odnoj), as long as it is intact, only „she“, she alone, exists for the man; an impersonal „it“ is not only unattractive, but simple impossible. All these bargains, purchases, and huts are completely

impossible for the young, pure, and sincere boy, Mitja. The more physiologically passionate he is, the less possible all this is. It does not happen this way'' (ГИППИУС, 3.⁶: zit. nach: KRYZITSKI 1971: 173).

Митина любовь wurde 1925 in Paris und Berlin, 1926 auch in New York publiziert. Erstaunlicherweise wurde es 1925 auch in der UDSSR als eines von wenigen Werken russischer Exilautoren herausgegeben (vgl. MARULLO 2002: 53). Thomas Mann, der die Erzählung gelesen hatte, lernte Bunin 1926 in Paris kennen. Aus Manns Aufzeichnungen geht Bunins Interesse an einer Kritik Manns zu *Митина любовь* eindeutig hervor:

Der Erste, mit dem ich [in Paris] bekannt gemacht wurde, war Iwan Bunin, mit dem ich brieflich schon in Kontakt gestanden hatte, der Meister des Herrn aus San Francisco, einer Erzählung, die an moralischer Wucht und aufwandloser Plastizität einigen stärksten Dingen von Tolstoi, dem Polikuscha, dem Tod des Iwan Iljitsch, an die Seite zu stellen ist. Die Geschichte ist nun wohl in alle Sprachen übersetzt. [...]. Es versteht sich, daß er von Komplimenten über den Herrn aus San Francisco genug hat. Lieber wollte er etwas über Mitjas Liebe hören, und wahrhaftig brauchte ich mich zur Bewunderung auch dieser Eindringlichkeit nicht zu zwingen, denn auch aus ihr wirkt die unvergleichliche epische Überlieferung und Kultur seines Landes — mit welcher man heute dort ein Konterrevolutionär, bourgeois, widerproletarisch, politisch verbrecherisch ist und landflüchtig werden muß, wenn man davonkommt (MANN 1964: 60).

Thomas Mann und sein russischer Zeitgenosse Bunin beschrieben beide den Niedergang der einst begüterten Gesellschaftsschichten, Bunin den russischen Landadel und Mann in den „Buddenbrooks“, den Zerfall eines hanseatischen Traditionshauses. Später beschäftigten sich beide literarisch mit Eros und Thanatos. So viele Kurzgeschichten und Miniaturen Bunin auch über Tod und Tod als Konsequenz von Liebesqualen verfasste, seine berühmteste Todesschilderung bleibt *Господин из Сан Франциско*. Wie Bunins Erinnerung zu entnehmen ist, war die Inspiration zu dieser Geschichte eines amerikanischen Touristen in Italien, der Buchtitel von Thomas Manns „Tod in Venedig“. Kurz nach der Veröffentlichung von „Tod in Venedig“ 1915 hatte Bunin den Buchtitel in einer Moskauer Schaufensterauslage gesehen und sich davon zu „Tod auf Capri“, später in „Der Herr aus San Francisco“ umbenannt, inspirieren lassen. Basis für Bunins Erzählung waren seine Erinnerungen an den Tod eines amerikanischen Touristen in jenem Hotel auf Capri, in dem der Autor

⁶ Искусство и любовь, Опыты, I (1953), 115

selbst mit seiner Frau Vera abgestiegen war (vgl. MANN, T. in: Forum for Modern Language Studies, St. Andrews, 2000)

6.3 Дело корнета Елагина

Für die im Jahr 1925 in den französischen Meeralpen verfasste, überdurchschnittlich lange Erzählung *Дело корнета Елагина* ließ Bunin sich von einer wahren Begebenheit, von welcher er in seiner Jugend aus der Zeitung erfahren hatte, inspirieren. Er verfasste die Geschichte ursprünglich als Fortsetzungsgeschichte für eine russische Zeitung in Paris. 1891 war am Warschauer Kreisgericht der Straffall des Offiziers Vartenev, der die Schauspielerin Marija Visnovskaja erschossen hatte, verhandelt worden. Dabei sagte der Angeklagte Vartenev aus, er habe die Schauspielerin nicht aus Eifersucht erschossen, sondern es habe sich um einen Tötungspakt zwischen ihm und der Getöteten gehandelt. Die Verhältnisse hätten es nicht erlaubt, die Schauspielerin zu heiraten. Vartenev brachte es aber nicht fertig sich selbst zu töten. Alle Umstände des Falles hatten etwas Theatralisches, noch dazu lag bei der toten Schauspielerin eine handgeschriebene Botschaft mit den Worten: *Человек этот, убивая меня, поступает справедливо, — он правосудие*. Der Offizier wurde von einem berühmten Anwalt namens Plevako verteidigt, der im Gericht eine glänzende Rede hielt. All diese Umstände und die Tatsache, dass Bunin diese Geschichte selbst nur aus den Zeitungen kannte, ließen ihn zunächst den Titel *Бульварный роман* wählen. Einen „Boulevardroman“ konnte und wollte Bunin jedoch nicht daraus machen, schließlich kam er auf den Titel *Все же навеки* bis er endlich unter *Дело корнета Елагина* veröffentlichte (vgl. НИКУЛИН 1960: 227ff.).

Schon am Beginn nimmt der Autor vorausdeutend vorweg, dass es sich um eine Geschichte von tragischem Inhalt handelt: *Ужасное дело это — дело странное, загадочное, неразрешимое* (БУНИН 1966: 260⁷). Bunins Erzählung ist wie die reale Begebenheit ein Gerichtsfall, der durch die Augen eines anwesenden Prozessbeobachters geschildert wird. Anhand der nacheinander auftretenden Zeugen ergibt sich der Ablauf einer

⁷ Дело корнета Елагина: БУНИН, И. А.: Собрание сочинений в девяти томах. Том пятый. Повести и рассказы 1917-1930, Издательство художественная литература, Москва 1966, 260-296. Im Folgenden verweisen die nach den russischen Zitaten in Klammern angegebenen Zeiteinheiten auf diese Textquelle.

Liebesaffaire, welche zum Tod der 28-jährigen polnischen Schauspielerin Marija Sosnovskaja geführt hatte. Angeklagt ist der 22-jährige Kornett Elagin, im örtlichen Husarenregiment dienend. Der Name der Stadt wird nicht genannt. Über die Sosnovskaja wird berichtet sie sei als gebürtige Polin schon mit 16 Jahren nach L'vov gezogen, um Schauspielerin zu werden. Da der Vater Selbstmord beging als sie drei Jahre alt war, verheiratete sich die Mutter neu, wurde aber schnell zum zweiten Mal Witwe. Schon als Jugendliche, so wird berichtet, sei die Sosnovskaja bestrebt gewesen berühmt zu werden und dabei immer auf der Suche nach Männern, welche ihrer Schönheit huldigten, gewesen. Ihr ständiges Kokettieren und der Drang ihren Körper zu präsentieren war immer überschattet von einer Affinität für den Tod. Ihre körperliche Ausstrahlung und das Sammeln von männlichen Verehrern standen nicht im Widerspruch zu einer gewissen Todessehnsucht, die in Anfällen von Schwermut und Verzweiflung häufig zutage trat. Elagin war der letzte in einer Reihe von Liebhabern und Verehrern, mit welchen sich Marija Sosnovskaja zu umgeben pflegte. Obwohl sie umschwärmt war, schien die Schauspielerin am Leben und der Liebe zu leiden. Ihre Todessehnsucht begründet sich in der Ansicht, dass im Tode mehr Liebeswahrheit zu finden wäre als im Leben. Vom Tod angezogen, war Marija Sosnovskaja auf der Suche nach einem Partner nicht für das Leben, sondern für den Tod. Elagin wurde umso mehr zu einem idealen Todespartner, als er ihr leidenschaftlich verfallen und psychisch recht ungefestigt war. Der geplante gemeinsame Tod scheiterte, da Elagin es nicht über sich brachte nach der Geliebten auch sich selbst zu töten. Im Gerichtsprozess wird durch die Aussagen der verschiedenen Zeugen die Geschichte des Liebespaares vom tragischen Ende her aufgerollt, beginnend mit dem Morgen des 19. Juni, als Kornett Elagin seine Regimentskameraden über die Tötung der Schauspielerin informiert. An jenem Morgen sucht Elagin die nach nächtlicher Gesellschaft noch schlafenden Regimentsangehörigen im Speisezimmer des Rittmeisters Licharev auf und beichtet seine Tat. An dieser Stelle, wird Elagin erstmals beschrieben:

Ротмистр поднял изумленное и заспанное лицо: перед ним стоял его товарищ по полку, корнет Елагин, человек маленький, щуплый, рыжеватый и веснушчатый, на кривых и необыкновенно тонких ногах, обутый с тем щегольством, которое было, как он любил говорить, его «главной» слабостью. Он быстро снял с себя летнюю шинель и, бросив ее на стул, громко сказал: «Вот там мои погоны!» А затем прошел к дивану, стоявшему возле противоположной стены, повалился на него спиной и закинул руки за голову. [...] Я убил Маню, —сказал Елагин. (262)

Der Kornett bleibt bei der Offenbarung seiner Tat gefasst, es kommt zu keinem Gefühlsausbruch, sein Verhalten scheint für einen jungen Menschen ungewöhnlich. Die Regimentskameraden geraten in ungläubige Aufregung und halten Elagin zunächst für betrunken. Daraufhin suchen die Kameraden Graf Koschitz und Kornet Sevskij mit Elagin das Liebesnest der Sosnovskaja auf um sich mit eigenen Augen von deren Tod zu überzeugen. Die kleine Männergruppe betritt die verdunkelte Wohnung:

И вот околоточный, нахмурившись, всунул ключ, и дверь отворилась, и граф с корнетом увидели что-то вроде совершенно темного коридора. [...] Но еще мрачнее было то, что представилось глазам вошедших далее. В правой стене коридора оказался небольшой вход в соседнюю комнату, тоже совершенно темную, могильно озаренную опаловым фонариком, висевшим под потолком, под громадным зонтом из черного шелка. Чем-то черным были затянута сверху донизу и все стены этой комнаты, совсем глухой, лишенной окон. Тут, тоже в глубине, стоял большой и низкий турецкий диван, а на нем, в одной сорочке, с полуоткрытыми глазами и губами, с поникшей на грудь головой, с вытянутыми конечностями, с немного раздвинутыми ногами, лежала, белела молоденькая женщина редкой красоты. И вошедшие остановились и на мгновение оцепенели от страха и удивления. (264)

Es fällt auf, dass die Wohnung auf morbide Weise ausgestaffiert wurde und die Szene wie ein schauderhaftes Gemälde vor den eingetretenen Herren liegt. Im Tode ist die Frau so arrangiert, dass nichts auf ein Verbrechen oder einen Selbstmord hindeutet. Die Schauspielerin wirkt wie eine Dame, welche anstatt zum Ball zu fahren, eingeschlummert ist:

Редкой красота покойной была потому, что она на редкость удовлетворяла тем требованиям, которые ставят себе, например, модные художники, изображающие идеально хорошеньких женщин. Тут было все, что полагается: прекрасное сложение, прекрасный тон тела, маленькая и без единого изъяна нога, детская, простодушная прелесть губ, небольшие и правильные черты лица, чудесные волосы...И все это теперь было уже мертво, все стало каменеть, блекнуть, и красота делала мертвую еще страшнее. Волосы ее были в полном порядке, прическа такова, что хоть на бал. Голова лежала на приподнятой диванной подушке, и подбородок слегка касался груди, что давало ее остановившимся, полуоткрытым глазам и всему ее лицу как бы несколько озадаченное выражение. И все это странно озарял опаловый фонарик, висевший под потолком, в дне огромного черного зонта, похожего на какую-то хищную птицу, распростершую над мертвой свои перепончатые крылья. (264)

Der ärztliche Bericht erklärt nicht nur die Art der Tötung, sondern ist auch der erste Hinweis auf den Lebenswandel der Sosnovskaja:

Что еще установила врачебная экспертиза? Немного: то, что в правом легком покойной есть следы туберкулеза; что выстрел был произведен в упор и что смерть

наступила мгновенно, хотя покойная все-таки могла после выстрела произнести короткую фразу; что борьбы между убийцей и его жертвой не было; что она пила шампанское и приняла вместе с портером небольшое (недостаточное для отравления) количество опия; и, наконец, то, что она имела в эту роковую ночь сношение с мужчиной. (266)

Im Laufe der Gerichtsverhandlung treten mehrere Bekannte der jungen Schauspielerin auf, welche das Bild eines liderlichen Lebenswandels zeichnen. So soll die Polin ihre Verehrer gern gereizt und an der Nase herumgeführt haben. Sie sei nicht nur bewunderungssüchtig, sondern häufig auch zu Tode betrübt gewesen. Von mehreren Zeugen wird behauptet, dass die Sosnovskaja von einer ästhetisierten Todesvorstellung angezogen, einen Partner für den Tod gesucht habe. Diese Aussagen erklären auch die teilweise widersprüchlichen Sätze, welche auch Visitenkarten geschrieben, bei der Leiche gefunden worden waren:

Человек этот поступил справедливо, убивая меня...Мать, бедная, несчастная! Не прошу прощения, так как умираю не по собственной воле...Мать! Мы увидимся...там, наверху...Чувствую — этот последний момент...; Человек этот требует моей и своей смерти...Живой мне не выйти...; Итак, настал мой последний час...Боже, не оставь меня...Последняя моя мысль — матери и святому искусству...; И, наконец, самое загадочное: Quand même pour toujours...(266f.).

Zusätzlich werden von der Schauspielerin geführte Aufzeichnungen als Beweis für ihre Todessehnsucht gezeigt. Sie schrieb eigene Gedanken, aber auch Kalendersprüche auf. Am interessantesten ist dabei einer ihrer Sätze, der ganz und gar der buddhistischen Lehre von der Überwindung des Leids nachgebildet ist: *Не родиться — первое счастье, второе же поскорее возвратиться к небытию. Чудная мысль!* (276) Die Protagonistin scheint im Leben keinen Sinn zu sehen, *Свет скучен, смертельно скучен, а душа моя стремится к чему-то необыкновенному.* (276) Ihre Gedanken zur Ehe passen zu den Zeugenaussagen, wonach sie ihre Liebhaber häufig wechselte: *Нет, я никогда не выйду замуж. Это все говорят. Но я клянусь в том богом и смертью...; Мать говорит, например, чтобы я вышла из-за денег. Я, я, из-за денег! Какое неземное слово любовь, сколько ада и прелести в нем, хоть я и никогда не любила!* (276) Schließlich stellte die Schauspielerin sich auch vor ihren eigenen Tod zu planen und diese Imagination entspricht großteils der realen Szenerie in ihrem Todeszimmer:

Я изберу себе прекрасную смерть. Я найму маленькую комнату, велю обить ее траурной материей. Музыка должна играть за стеной, а я лягу в скромном белом

платье и окружу себя бесчисленными цветами, запах которых и убьет меня. О, как это будет дивно! (277)

Elagins Standpunkt, er habe die Geliebte auf deren eigenen Wunsch hin erschossen, wird durch die schriftlichen Aufzeichnungen unterstützt. Von einem Mord im herkömmlichen Sinne wird auch aufgrund der Aussagen Dritter über den Charakter des Kornetts nicht mehr ausgegangen:

На товарищеских пирушках чаще всего бывал весел и как-то мило надоедлив, шампанского требовал больше всех и угощал им кого попало...Вступив в связь с Сосновской, чувства к которой он всегда чрезвычайно старался скрыть от всех, очень изменился: часто бывал задумчив, печален, говорил, что утверждается в намерении покончить с собой...(274)

Der Erzähler nimmt Elagin in Schutz, die Gründe seines Handelns liegen ganz klar in dessen Jugend begründet. In der Figur des Kornetts verbinden sich die Motive von Jugend und Liebe auf fatale Weise. Elagin hat kein wirkliches Bedürfnis zu Sterben, die mächtige Kraft des Eros bindet ihn aber an eine Frau, welche von Todessehnsucht getrieben wird. Seine Jugend machte den Liebhaber leichter verführbar:

О Елагине я сказал бы прежде всего то, что ему двадцать два года:возраст роковой, время страшное, определяющее человека на все его будущее. Обычно переживает человек в это время то, что медицински называется зрелостью пола, а в жизни — первой любовью, которая рассматривается почти всегда только поэтически и в общем весьма легкомысленно. Часто эта «первая любовь» сопровождается драмами, трагедиями, но совсем никто не думает о том, что как раз в это время переживают люди нечто гораздо более глубокое, сложное, чем волнения, страдания, обычно называемые обожанием милого существа: переживают, сами того не ведая, жуткий расцвет, мучительное раскрытие, первую мессу пола. И вот, будь а защитником Елагина, я просил бы судей обратить внимание на его возраст именно с этой точки зрения и еще на то, что перед нами сидел человек совсем незаурядный в этом смысле. (271).

Als Begründung für den geplanten Suizid wird von Elagin die Zukunftslosigkeit dieser Liebe angeführt. Die Liebe konnte nur auf dem Niveau einer heimlichen Liebschaft gelebt werden, da die polnische Herkunft der Sosnovskaja und ihr verrufenes Metier einer Heirat oder dem offenen Zusammenleben im Wege standen. Elagin schien die Aufrichtigkeit seiner Liebe durch die den Entschluss zum Suizid beweisen zu wollen:

Я уже очень любил ее и ясно видел и чувствовал, что это роковал для меня любовь. По мере того, как мы сближались, я смелел, начал говорить ей о своей любви все чаще, говорил, что чувствую, что гибну...уж хотя бы по одному тому, что отец

никогда не позволит мне жениться на ней, что жить ей со мной без брака невозможно, как артистке, которой польское общество никогда не простило бы открытую незаконную связь с русским офицером. И она тоже жаловалась на свою судьбу, на свою странную душу, от ответа же на мои признания, на мой безмолвный вопрос, любит ли она меня, уклонялась, давая как будто мне некоторую надежду этим жалобами и их интимностью. (282)

Die weibliche Hauptfigur einer Schauspielerin reflektiert die gesellschaftliche Realität von Skandal und außerehelicher Erotik der erzählten Zeit. Bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts stand diese Berufsgruppe außerhalb der gesellschaftlichen Maßstäbe für Anstand und Sittlichkeit. Für eine anständige bzw. verheiratete Frau ziemte sich diese Kunst nicht. Der Beruf der Schauspielerin wurde meist sogar mit dem Metier der Prostitution gleichgesetzt. Es waren vorwiegend die niedrigeren Stufen der Bühnenkunst, wie Statistinnen und Choristinnen von vorneherein mit der Prostitution verbunden. Das Theater als solches galt außerdem für Herren und Prostituierte als Anbahnungsstätte der käuflichen Liebe (vgl. NEUMANN 1968: 391). Im Falle Elagins, berichtet auch dieser selbst von der Exaltiertheit der Marija Sosnovskaja, ihrer Flatterhaftigkeit. Sie hatte ihm selbst von ihren Enttäuschungen durch Männer, welche ihre jugendliche Unwissenheit auszunutzen gedachten, erzählt. Auch der Erzähler stellt einen Zusammenhang von Charakter und Beruf bei der weiblichen Hauptperson in den Raum:

Конечно, только комедию играла она, когда писала свои предсмертные записочки, внушая себе, будто и впрямь настал ее последний час. И ничуть не убеждают в противном никакие ее дневники, — кстати сказать, весьма банальные и наивные, — и никакие посещения кладбищ...Наивность ее дневников и театральность прогулок на кладбища никто не отрицает, равно как и того, что она любила намекать на свое сходство с Марией Башкирцевой, с Марией Вечера. Но почему же все-таки избрала она именно тот, а не другой род дневника и хотела быть в сродстве именно с такими женщинами? Все было у нее: красота, молодость, слава, деньги, сотни поклонников, и всем этим она пользовалась со страстью и упоением. И однако жизнь ее была сплошным томлением, непрестанной жадной уйти прочь от постылого земного мира, где все всегда не то и не то. В силу чего? В силу того, что она все это наиграла себе. Но отчего же она наиграла именно это, а не что-либо другое? Оттого, что все это столь обычно среди женщин, посвятивших себя, как они выражаются, искусству? Но отчего же это столь обычно? Отчего? (289f.)

Marija Sosnovskaja hat womöglich erkannt, dass sie durch einen Doppelselbstmord aus Liebe noch größere Berühmtheit erlangen kann. Ein solches Opfer für die Liebe würde sie als unvergessene tragische Heldin klassifizieren. Die Oberflächlichkeiten der irdischen Welt

können sie nicht dauerhaft glücklich machen, da diese zur Sucht wurden und als Lebensinhalt Leid verursachen. Im buddhistischen Sinne versucht die Schauspielerin dem Leiden zu entfliehen. Da sie von Männern enttäuscht wurde, ist sie überzeugt, dass die Bereitschaft zum gemeinsamen Selbstmord einen Verehrer als wahrhaft liebenden Mann qualifiziere. Ob sie für den Selbstmordpartner die große wahre Liebe empfindet, spielt eine untergeordnete Rolle. Wichtig ist den einen Mann zu finden, der sie nicht nur als leichtes Mädchen vom Theater als Geliebte ausnutzen möchte, sondern sein Leben für sie gibt. Im Liebessuizid verschafft sich die Lebensmüde nicht nur Berühmtheit, ihre tragische Geschichte bleibt im Gedächtnis der Menschen bestehen, ebenso wie das Schicksal der genannten Mary Vetschera aus Österreich. Bunins Konzept des Weiterlebens in der Erinnerung der Mitmenschen wird hier erneut erfüllt.

Zur literarischen Bearbeitung eines realen Ereignisses bot also das Theatermilieu im 19.- und auch noch im frühen 20. Jahrhundert wegen seines verruchten Sittenbildes genügend publikumswirksame Ereignisse. Bunin bearbeitete wie Kuprin und Turgenev einen realen Fall, war aber in erster Linie am inneren psychologischen Kampf der Hauptpersonen interessiert, an der Kraft von Leidenschaft und dem Willen diese zuzulassen. Die erst späte Bearbeitung des Warschauer Gerichtsfalles, Jahrzehnte nach dem Ereignis, zeigt Bunins geringes Interesse an gesellschaftlichen Skandalen. Der wahre Fall bot dem Autor vielmehr eine perfekte Vorlage für eine umfangreiche Erzählung über die Abgründe der Liebe.

Die Protagonisten Elagin und die Schauspielerin Sosnovskaja weisen in ihrem Verständnis von Liebe Parallelen mit Mitja in *Митина любовь* auf. Elagin und die polnische Schauspielerin rebellieren gegen ihre soziale und biologische Herkunft, die deren innerer Sehnsucht im Wege stehen. Die seelischen Bedürfnisse sehen sie in der Liebe zu einander erfüllt. Diese Liebe kann aber nicht gelebt oder als Ehe legalisiert werden, weshalb Suizid als Ausweg gewählt wird. Ähnlich ist es bei Mitja, dessen vorgestellter idealer Liebe seine Angebetete Katja nicht entspricht. Seine Vorstellungen werden vom Dienstmädchen Alenka endgültig entzaubert, sodass er in seelische Verzweiflung gerät. Die Schlussfolgerung liegt hier in der Zurückweisung der Natur, welche sich in Liebe ausgedrückt hat, und Handeln wider die Natur bedeutet Tod. Der Selbstmord ist die Flucht in eine Welt, in welche die Natur keinen Zugriff mehr hat (vgl. WOODWARD 1980: 202ff.).

Die Abwendung von der Außenwelt und der Natur wird besonders deutlich in der Beschreibung des Raumes, in welchem der Leichnam der Schauspielerin liegt — er ist fensterlos. Indem Bunin die Verstorbene in einem fensterlosen Raum zeigt, wird offensichtlich eine Parallele zu *Господин из Сан-Франциско* gezogen (a. a. O. 1980: 205). Die ganze Abgeschlossenheit, Verdunklung und Morbidität des Liebesnestes von Elagin und der Sosnovskaja deuten auch auf die Zukunftslosigkeit dieser Beziehung. Die Innenräume scheinen von jeder Art von Leben bereinigt, sie sind „Unnatürlich“, abgeschlossen wie ein Grab. Die Abwesenheit von Natur deutet auf das Streben nach Erlösung im Tode. Die Sosnovskaja ist von städtischen, von Menschen erschaffenen Erscheinungen und Dingen, wozu auch das Theater gehört, umgeben. In ihrer Welt von Dekadenz ist auch sie zu einem Luxusartikel für reiche Männer geworden. Die Geschenke vermögen ihre Sehnsüchte nicht zu befriedigen, denn an die Liebe dieser Männer kann sie nicht mehr glauben. Den Tod sieht sie als Erlösung von Sinnlosigkeit und dem Leiden eine ehrliche Liebe zu finden.

6.4 Kавказ

Mit dem Erscheinen der Erzählung *Братья* im Jahr 1914 manifestierte sich bei Bunin die Verbindung zwischen menschlicher Begierde und Leiden. Im seinem letzten Zyklus von Erzählungen, *Темные аллеи*, zelebriert er die Leidenschaft als „Erleuchtung“. Die Leidenschaft wird um ihrer selbst willen geschätzt, ungeachtet der Folgen und Konsequenzen, welche sie mit sich bringt (vgl. CONNOLLY 1982: 107f.). Die Erleuchtung durch die Leidenschaft bzw. Liebe führt Bunin buchstäblich auch durch den Einsatz von Hell/Dunkel und Mond bzw. Sonnenlicht in seine Erzählungen ein. Viele Erzählungen handeln vom Verlangen nach dem menschlichen Gegenüber, bleiben aber nur Szenen eines Lebens, da Bunin die Protagonisten häufig als vor dem Alltag Flüchtende zeigt. In *Кавказ* nutzt Bunin die südliche Idylle der Natur als Bühne des Ehebruchs und Flucht vor dem Alltag in der Großstadt. 1937 in Frankreich verfasst, ist die Erzählung auch eine Erinnerungsreminiszenz an das untergegangene zaristische Russland.

Seit der Romantik diene die pittoreske und urtümliche Landschaft des Kaukasus russischen Literaten als Schauplatz von Lyrik und Prosa, folglich entwickelte sich die Region zum Sehnsuchtsziel für viele Russen und Ausländer. Bunin nutzt den Kaukasus-Mythos in erster Linie als Gegensatz zur Stadt, als einen von Zwängen befreienden Naturraum, dessen warmes Licht den Menschen neu zubeleben vermag.

Die literarische Miniatur *Кавказ* findet auf sechs Seiten Platz und ist beispielhaft für Bunins Fähigkeit, Verhängnis und opferbereite Liebe ohne ausführlichen Handlungsstrang darzustellen. Die drei handelnden Figuren tragen nicht einmal einen Namen. Es existieren nur die Bezeichnungen *Er* und *Sie*. Das Liebesdreieck besteht aus Ehemann, Gattin und Liebhaber. Der Liebhaber tritt auch als lyrisches Ich auf und die Handlung, welche sich über mehrere Tage erschreckt, erlebt der Leser durch seine Augen. Auf einem Moskauer Bahnhof wird die Gattin vom Ehemann zu einem Zug geleitet, sie will ohne ihren Mann einige Wochen im Kaukasus zur Erholung verbringen. Den Aufenthalt wird sie allerdings nicht allein, sondern mit ihrem Liebhaber, welcher bereits in einem Zugabteil wartet, verbringen. Während das ehebrecherische Paar endlich leidenschaftliche Zweisamkeit genießt, reist der Ehegatte seiner Frau in den Kaukasus hinterher. Da er sie an keinem der von ihr vorgegebenen Aufenthaltsorte antreffen kann, erschießt er sich in Soçi.

Die Schilderung der außerehelichen Liebesaffaire beginnt in Moskau, das schmutzig und düster in kaltem Regen liegt. Der Liebhaber befindet sich dort in Erwartung des nächsten Morgens, um mit seiner Geliebten eine Reise in den Kaukasus zu unternehmen. Der Einstieg in die Handlung erfolgt direkt: *Приехав в Москву, я воровски остановился в незаметных номерах в переулке возле Арбата и жил томительно, затворником — от свидания до свидания с нею* (БУНИН 1966: 12⁸). Der Leser erfährt nicht, wo der Geliebte für gewöhnlich lebt, noch wo das heimliche Liebespaar sich kennengelernt hat. Stadt und Land sind ganz klar in zwei unterschiedliche Gefühlswelten eingeteilt. Die Stadt Moskau wird als trüb und unbehaglich geschildert, „der Sommer scheint hier schon vergangen“, es ist ein Ort an dem die Liebe, eine Liebe in Gedanken ist, weil die Gefahr vom eifersüchtigen Gatten ertappt zu werden in der Luft liegt. Die Liebenden leiden sogar körperlich unter der Anspannung, ihr Plan der gemeinsamen Reise könne auffliegen:

В Москве шли холодные дожди, похоже было на то, что лето уже прошло и не вернется, было грязно, сумрачно, улицы мокро и черно блестели раскрытыми зонтами прохожих и поднятыми, дрожащими на бегу верхами извозчичьих пролеток. И был темный, отвратительный вечер, когда я ехал на вокзал, все внутри у меня замирало от тревоги и холода. (13)

⁸ Кавказ: БУНИН, И. А.: Собрание сочинений в девяти томах. Том седьмой. Темные аллеи. Рассказы 1931-1952, Издательство художественная литература, Москва 1966, 12-16. Im Folgenden verweisen die nach den russischen Zitaten in Klammern angeführten Seitenzahlen auf diese Textquelle.

Der Plan, drei bis vier Wochen gemeinsam an der kaukasischen Meeresküste zu verbringen, ist gefährdet durch das Misstrauen des Ehemanns. Die Geliebte wird alsdann in der Rolle der Ehefrau von ihrem Gatten am Morgen zum Zug gebracht. Es wird klar, dass sie sich die Reise zur Erholung erbettelt hat: *Он уже согласен отпустить меня, так внушила я ему, что умру, если не увижу юга, моря, но, ради бога, будьте терпеливы!* (12)

Die Beschreibung des Ehemannes ordnet diesen eindeutig dem Offizierstand zu. Er ist gleichzeitig die einzige Figur, die genauer beschrieben wird. Die Ehefrau bzw. Geliebte wird weder bezüglich ihrer Erscheinung, noch ihres Charakters genauer beschrieben: *Но тотчас вслед за тем был поражен его высокой фигурой, офицерским картузом, узкой шинелью и рукой в замшевой перчатке, которой он, широко шагая, держал ее под руку* (13). Die Figurenzeichnung des Gatten geht über dessen Erscheinungsbild hinaus. Indem der Autor den Ehemann sich zu seiner Ehre als Offizier bekennen lässt, wird die Handlung eindeutig dem Sittencodex des 19. Jahrhundert bzw. dem Beginn des 20. Jahrhunderts zugeschrieben. Der Begriff der Ehre ruft Assoziationen mit der Praxis des Duellierens hervor: *Я ни перед чем не останавлиюсь, защищая свою честь, честь мужа и офицера!* (12) Die Gattin befürchtet, dass der Ehemann sie in den Kaukasus verfolgen könnte. Das Verlangen nach dem Geliebten ist jedoch zu stark, sodass sie jede Konsequenz in Kauf nimmt, um ihre Liebe auszuleben: *Я убеждена, что он поедет вслед за мною. Я дала ему два адреса, Геленджик и Гары. Ну вот, он и будет дня через три-четыре в Геленджике...Но бог с ним, лучше смерть, чем эти муки.* (14)

Residenz nimmt das Paar schließlich an einem Ort, den Bunin als „ganz Idylle“ beschreibt. An der Meeresküste angelangt wird vom Erzähler hauptsächlich das Naturerlebnis geschildert, eine besondere Rolle spielt die Sonne, welche die Liebenden wärmt. Die Intensität des Lichts steht im Gegensatz zur anfänglich geschilderten Großstadt Moskau: *Потом мы уходили на берег, всегда совсем пустой, купались и лежали на солнце до самого завтрака* (15). Das Spiel des Lichts erschafft Farbenspiele, in Moskau dagegen war Grau die beherrschende Farbe: *Когда жар спадал и мы открывали окно, часть моря, видная из него между кипарисов, стоявших на скате под нами, имела цвет фиалки и лежала так ровно, мирно, что, казалось, никогда не будет конца этому покою, этой красоте* (15).

Bunin schildert die Kulisse dem Kaukasus-Bild der russischen Literatur entsprechend, er lässt einheimische Volksgruppen auftreten. An diesem Ort herrscht eine exotische Ursprünglichkeit, die den Städtern fehlt:

В лесах лазурно светился, расходился и таял душистый туман, за дальними лесистыми вершинами сияла предвечная белизна снежных гор... Назад я проходил по знойному и пахнущему из труб горящим кизяком базару нашей деревни: там кипела торговля, было тесно от народа, от верховых лошадей и осликов, — по утрам съезжалось туда на базар множество разноплеменных горцев, — плавно ходили черкешенки в черных длинных до земли одеждах, в красных чувяках, с закутанными во что-то черное головами, с быстрыми птичьими взглядами, мелькавшими порой из этой траурной закутанности. (15)

Der Mensch gehört der Natur genauso an wie die Tiere, diese Verbundenheit zeigt sich in einer nächtlichen Szene, welche die Heldin zu Tränen rührt. Der Mensch hat sich in seiner städtischen Abgeschlossenheit von der Natur und ihren tierischen Bewohnern isoliert. Die Flucht der Protagonisten aus der Stadt lässt diese auch die eigene Zugehörigkeit zur Natur und deren Gesetzen erkennen:

Тогда в лесах просыпались и мяукали орлята, ревел барс, таякали чекалки...Раз к нашему освещенному окну сбежалась целая стая их, — они всегда сбегаются в такие ночи к жилью, — мы открыли окно и смотрели на них сверху, а они стояли под блестящим ливнем и таякали, просились к нам...Она радостно плакала, глядя на них. (16)

Die Bewegung der ziehenden Wolken erinnert die Geliebte offensichtlich an das Vergehen der Zeit und an einen Aufbruch, zurück in ihr alltägliches Leben: *На закате часто громоздились за морем удивительные облака; они пылали так великолепно, что она порой ложилась на тахту, закрывала лицо газовым шарфом и плакала: еще две, три недели — и опять Москва!* (15)

Der Ausgang der Erzählung wird nicht vom Geliebten als Ich-Erzähler geschildert, es findet ein Perspektivenwechsel statt, indem ein allwissender Erzähler in einem kurzen, vom Hauptteil deutlich abgesetzten Absatz vom Schicksal des Ehegatten berichtet:

Он искал ее в Геленджике, в Гарах, в Сочи. На другой день по приезде в Сочи, он купался утром в море, потом брился, надел чистое белье, белоснежный китель, позавтракал в своей гостинице на террасе ресторана, выпил бутылку шампанского, пил кофе с шартрезом, не спеша выкурил сигару. Возвратясь в свой номер, он лег на диван и выстрелил себе в виски из двух револьверов. (16)

Diese Beschreibung des Suizids folgt direkt auf eine Szene des Glücks der beiden Ehebrecher, Glückseligkeit vor Liebe und der Suizid werden einander direkt gegenübergestellt. Durch die klare Zeichnung des Ehemannes als Offizier wird die Bedeutungsebene des Ehebruchs erweitert. Für den Leser bleibt unklar, ob der Gatte aus Trauer und Verzweiflung über den Treuebruch handelt, oder ob er sich ob der erlittenen Schmach und Ehrverletzung erschießt.

6.4.1 *Ehre und Duell*

Frauen partizipierten am Ehrenstatus ihres Ehemannes, dabei waren die Tugendideale Keuschheit und eheliche Treue für Ansehen und Ehre ausschlaggebend, da die Ehre der Frau sexualisiert war (vgl. SPEITKAMP 2010: 100f.). Schon in der Literatur des Mittelalters findet sich das Motiv des entehrten Ehemannes und zeigt die Entwicklung der Geschlechterbeziehung in der Menschheitsgeschichte. Schon in den antiken vaterrechtlich bestimmten Gesellschaften galt die Frau nicht als Lebenspartnerin, sondern als Besitz des Mannes, womit man Ehebruch als Diebstahl am Ehemann betrachtete. Bestrafung wurde meist nicht anhand der öffentlichen Gerichtsbarkeit durchgeführt und hing vom Gemüt des Mannes ab. Zahlreiche alte Völker strafte die Frau körperlich, sogar mit dem Tod. Die Hebräer steinigten die ehebrecherische Frau, die Babylonier ertränkten sie und auch in Griechenland stand es dem Mann frei seine untreue Frau zu töten. Das Verstümmeln als Strafe gab es bei den Germanen, welche die Schuldige kahlschoren und sie aus dem Hause peitschten. Der Ehebrecher/Liebhaber konnte sich vor allem bei den Römern und Germanen von Bestrafung freikaufen. In der patriarchalen Gesellschaftsordnung galt der Ehebruch durch den Mann nicht als Problem, was schon der Usus des Konkubinats oder die griechische Knabenliebe im Altertum bezeugen. Erst durch die christliche Gleichstellung der Geschlechter durch die Ehe wurde der männliche Ehebruch theoretisch anders bewertet. Faktisch blieb jedoch eine Ehrverletzung der Frau durch einen Ehebruch des Gatten irrelevant. Die verletzte Gattenehre als literarisches Motiv vom Mittelalter bis in die Moderne spiegelt den Ehrbegriff von Aristoteles und Cicero wieder — die Ehre im Verständnis des guten Rufes (vgl. FRENZEL 1999: 219f.).

Die Drohung des misstrauischen Ehemannes, *Я ни перед чем не останавлиюсь, защищая свою честь, честь мужа и офицера!* (БУНИН 1966: 12) impliziert ein mögli-

ches Duell mit seinem Nebenbuhler, es ist auch der Offiziersstand, der als Gesellschaftsgruppe den Ehrbegriff als identitätsstiftend für sich in Anspruch nimmt. Die Offiziersehre wurde im Duell wiederhergestellt, oder wenn dies unmöglich war, auch durch Selbstmord. Dass der Offizier seine Frau in den von ihr genannten Aufenthaltsorten nicht findet, nährt in ihm die Überzeugung sie an einen Nebenbuhler verloren zu haben. Die Möglichkeit des Selbstmordes über die verlorene Liebe seiner Ehefrau besteht, aber das Verhalten des Selbstmörders an seinem letzten Tag spricht eher für Ehrverletzung als Grund. Bunin weist in der Aussage des Ehemannes „zu allem bereit“ auf zwei Arten der Ehrverletzung hin, die des Offiziers und die des Ehemannes. Die verletzte Gattenehre hat über hunderte von Jahren als literarisches Motiv nicht an Aktualität verloren. Der Autor zeigt uns einen Menschen, der seinen letzten Tag als hauptstädtischer, betuchter Sommerfrischler zu verbringen scheint, er ist nicht verzweifelt und aufgelöst über sein Schicksal. Die Schmach, dass ihm die Frau mit einem anderen entlaufen scheint, trägt er mit Kontenance. Dass er ohne Wiederherstellung seiner Ehre nicht in sein altes Leben nach Moskau zurückfahren kann, zeigt die Tatsache, dass er zwei Pistolen mitgebracht hat. Zwei Pistolen um entweder den Liebhaber zum Duell zu fordern, oder um Selbstmord zu begehen. Die Erschießung der untreuen Gattin wäre eine weitere mögliche Absicht. Jedenfalls hat er zwei Revolver, falls einer versagen sollte. Da er den Widersacher weder kennt, noch im Kaukasus zusammen mit seiner Frau angetroffen hat, bleibt ihm nur die Selbsttötung um dem Gesichtsverlust in Moskau zu entgehen. Seinen letzten Tag genießt er mit Champagner und Zigarren. Der Tod des betrogenen Selbstmörders steht am Ende der Geschichte als Aussage für sich. Bunin bleibt seiner Aussage treu, dass Leidenschaft nur ein kurzes Glück bedeutet oder mit dem Tod endet. Um die unausweichliche Tragik zu konstruieren, referiert der Autor hier auf das Sitten- und Gesellschaftsbild des vorrevolutionären Russlands. Die Figur des Selbstmörders unterscheidet sich gänzlich von der des Protagonisten Mitja in *Митина любовь*. Mitja handelt aus enttäuschter jugendlich naiver Liebe zu einer Frau, die er idealisiert hat. In *Кавказ* ist der Selbstmörder ein stolzer Mann, der sich über die Mannesehre und seinen Berufsstand als Offizier definiert. Der Ehrbegriff ist auch das Einzige, was er der vermuteten Untreue seiner Ehefrau entgegensetzen vermag. Anstatt von Liebesbekundungen, benutzt er die drohende Konsequenz einer Ehrenbeleidigung, um die Frau vom Ehebruch abzuhalten.

Der Kult um Ehre und Männlichkeit blieb allerdings, was das Duell betraf, innerhalb der satisfaktionsfähigen Gesellschaft der Bürger und Adeligen, an erster Stelle der Akademiker und darunter der Beamten, auch der Wirtschaftsbürger sowie der Offiziere. Andere Gruppen der Gesellschaft nahmen daran nicht teil, und die Beleidigung eines Offiziers durch einen Arbeiter oder Gesellen hätte keine Duellforderung, sondern Klage vor Gericht zur Folge gehabt. Etwas anders verhielt es sich bei Beleidigungen von Frauen des Bürgertums. Da die Frau quasi nicht als satisfaktionsfähig galt, ganz gleich aus welchem Stand sie stammte, konnte nur ihr Mann, ein Bruder oder anderer Verwandter ihre Ehre verteidigen oder auch für sie herausgefordert werden (SPEITKAMP 2010: 43).

Speitkamp spricht von der Modernität des Duells. Im 17. und 18. Jahrhundert wurde das Duellieren von europäischen Regierungen als Konkurrenz des Gewaltmonopols bekämpft. Im 19. Jahrhundert wurde aber das Duell ein dem Staat nützliches Instrument, da so feudalmilitärisches Erbe erhalten wurde. Die jungen Eliten wurden gleichsam diszipliniert und traditionelle Werte eingeübt, welche dem Staat des späten 19. Jahrhunderts brauchbar erschienen. Die modernste Eigenschaft des Duells stellt aber seine Öffnung zum Bürgertum dar. Für den Bürger bot es neue Bewährungsmöglichkeiten, aber stand auch für die Erfüllung von gesellschaftlichen Zwängen und die Macht der Verhältnisse. Die Allgegenwärtigkeit des Duells und die darum geführten Debatten beweisen die Bedeutung der Ehre für das Selbstverständnis des Individuums. Jedes soziale Handeln und gesellschaftliche Kommunikation verlangte das mitdenken der „Ehrenhaftigkeit“, wollte man Ehrverletzung und Beleidigungen vermeiden. In Großbritannien war das Duell bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fast verschwunden, während es jedoch in Frankreich, Italien, Deutschland und Österreich-Ungarn bis zum Ersten Weltkrieg große Bedeutung hatte. Die längste und ausgeprägteste Duellpraxis fand Deutschland, Frankreich und Russland statt (a. a. O.: 135).

Offizierskreise blieben in der Moderne Verteidiger eines überholten Moralbegriffs, was auch die Verteidigung einer bereits erkalteten Ehe miteinschloss, wie Bunin dies in *Кавказ* vorführt. Zeitgenossen des Autors waren um 1900 ebenfalls mit dem Ehrverlust des Mannes befasst. An erster Stelle ist hier Bunins Freund aus dem *Znanie*-Kreis, Aleksandr Kuprin zu nennen. Kuprins Roman *Поединок/Das Duell*, 1905 im sechsten Sammelband des *Znanie*-Verlags veröffentlicht (vgl. GRAF 1996: 61), beruht auf der eigenen Erfahrung des Schriftstellers beim Militär. Die verletzte Gattenehre wird motivisch mit dem Duell verknüpft. Die Ehefrau selbst hält es in Kuprins Roman für nötig, dass es zum Duell zwischen Ehemann und Geliebten kommt. Konsequenz einer Nichtdurchführung wäre sonst die

durch Klatsch gefährdete Aufstiegschance des Gatten im Generalstab. Prominent ist auch Arthur Schnitzlers Drama *Liebelei* von 1895, wo auch ein spielerisches, unernstes Liebesverhältnis mit dem Duelltod des jungen Liebhabers endet. Als Motivbeispiel anderer Art, kann Hermann Bahrs Komödie *Der Meister* von 1903 genannt werden. Hier kümmert sich der betrogene Gatte nicht um die Konventionen und reicht trotz öffentlicher Bloßstellung seiner Ehefrau weder die Scheidung ein, noch fordert er Satisfaktion, als Konsequenz wird er von seiner Frau verlassen (vgl. FRENZEL 1999: 236).

Die für die russische Literatur wohl bekannteste motivische Bearbeitung der verletzten Gattenehre ist sicher Lev Tolstoj's *Анна Каренина* von 1876. Obwohl Bunin Tolstoj bewunderte und verehrte, so unterscheidet er sich doch grundlegend in seiner Bearbeitung des Motivs. Bei Tolstoj ist im Roman *Anna Karenina* das Selbstmordmotiv mit dem der verletzten Gattenehre verbunden.

Stand L. N. Tolstoj auch mit seiner Auffassung, Ehebruch verletze die sittliche Ordnung, auf dem konservativen Flügel, so wird doch deutlich daß er die Rache Gott anheimgestellt wissen will und die selbstgerechte Art, mit der Karenin seine Frau quält, genauso unmoralisch ist wie die Verfehlung seiner Frau (FRENZEL 1999: 235).

Bunin weicht in seinen Motivbearbeitungen von Tolstoj's moralischen und religiösen Ansichten ab. Keine der drei Figuren in *Кавказ* verschwendet einen Gedanken an die Religion oder an die Folgen ihrer Handlungen für das Seelenheil. Die Modernität der Erzählung spiegelt sich in der Unreflektiertheit der Protagonisten, sie lassen sich von ihrem inneren Verlangen vorantreiben. Das Liebespaar ist auch gleichsam von Vergangenheit und Zukunft abgeschnitten. Bunin verweigert Details über die Protagonisten, nicht einmal über ihr Aussehen gibt er Auskunft, somit macht er sie zu einem universellen Liebespaar, stellvertretend für all jene, die nur dem Gefühl und der Liebe folgen. Als einzige Aussicht auf die Zukunft bleibt in *Кавказ* der Ausspruch „еще две, три недели — и опять Москва!“ (БУНИН 1966: 15) womit der Autor wieder seine Botschaft einbringt, dass Liebesglück nicht von Dauer sein könne.

Die Naturbeschreibung des Kaukasus und die damit verbundene Gefühlslage der Protagonisten stimmen auffallend mit Ivan Bunins eigenem Kaukasus-Erlebnis überein. Bunin war 1904 nach dem Tode Čechovs sehr bedrückt und unfähig Literarisches zu produzieren. Gemeinsam mit seinem älteren Bruder Julij fuhr er für drei Wochen in den Kaukasus,

beider erste Reise in diese Gegend. Vera Muromceva-Bunina berichtet, nur eine kurze Notiz über diese Reise ihres Mannes gefunden zu haben. Die Reiseroute ist unbekannt, deshalb kann nicht gesagt werden, ob die Brüder genau die Orte besuchten, die in der Erzählung *Кавказ* erwähnt sind. Bunins Notiz ist der Schilderung in der Erzählung bemerkenswert ähnlich:

Раннее, но уже жаркое солнце, расходящийся свежий, душистый, светлый туман в горных лесах, радующая душу блестящая белизна снеговых вершин за лесистыми горами над их зеленью... Кавказ, молодость, молодые утренние снега. Весь мир, вся жизнь — счастье (МУРОМЦЕВА-БУНИНА 1960: 155f.).

6.4.2 Die Rolle der Natur bei Bunin

Naturbeschreibungen dienen bei Bunin nicht nur einer Hintergrundgestaltung, sondern sind Stimmungsvermittler und häufig mit Erinnerungen und überwältigenden Gefühlen der Protagonisten assoziiert. Der Schriftsteller zeigt den Menschen als der Natur unterworfenen Individuum, das bewusst und unbewusst dieser gehorcht. Wie im Meisterstück *Мутная любовь* zeigt Bunin auch in *Кавказ* die Synchronität von Natur und Protagonist.

Gegenüber seiner Geliebten, Galina Kusnecova, berichtete Bunin 1927 wie viele seiner Erzählungen „geboren“ würden. Erinnerungen oder auch bildhafte Vorstellungen von Natureindrücken stünden am Anfang einer neuen Idee, meinte er. So sei etwa *Солнечный удар* aus der Vorstellung heraus entstanden, an einem warmen Sommerabend nach dem Abendessen ans Ufer der Wolga zu treten. Die gesamte Handlung sei erst viel später ausgedacht worden und ähnlich sei es bei *Ида* gewesen, wo eine Naturbeschreibung festgehalten wurde und die eigentliche Geschichte erst nach und nach entwickelt wurde. Häufig, so berichtete Bunin, seien Notizen über Panoramen, Schauplätze und Stimmungsbilder teilweise für Jahre in seiner Schublade gelegen, bevor er eine Geschichte um sie herum gebaut hatte (vgl. КУЧЕЦОВА 1973: 254).

Солнечный удар (1925) ist in vielerlei Hinsicht der Erzählung *Кавказ* ähnlich. Beide Geschichten zeigen ein Liebespaar, welches in einem Zeitfenster außerhalb des Alltags Leidenschaft auslebt. In diesen Erzählungen setzt Bunin auch Licht ein, um Leidenschaft bzw. Liebe als spirituelle Erleuchtung der Seelen darzustellen. Die zwei Paare sind vollkommen anonym, Hintergrundinformationen gibt es kaum, womit ihr Fühlen und ihre Reaktionen

sie auch zu menschlichen Prototypen machen. Der Verzicht auf Charakter, Name und Handlungsintentionen sind hier eine Erzähltechnik der Moderne. Bunin zeigt die Getriebenheit aller Menschen durch das Verlangen und die Entscheidung des Individuums diesem nachzugeben. Seine Protagonisten unterwerfen sich den Naturgesetzen, wie die Natur werden auch die Figuren durch das Sonnenlicht zum „blühen“ gebracht. Nach Bunins eigenen Worten über das Entstehen seiner Erzählungen, kann man besonders im Hinblick auf seine eigene Kaukasusreise schlussfolgern, dass die Natureindrücke dieser lange zurückliegenden Reiseerfahrung in die Erzählung *Кавказ* eingeflossen sind.

6.5 Чистый понедельник

Bunin verfasste diese Erzählung 1944 in Frankreich. Die gänzlich in Moskau angesiedelte Handlung liegt in den letzten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg und enthält nur zwei handelnde Personen, den Ich-Erzähler und seine Geliebte. Die Protagonisten sind anonym, die einzige Hintergrundinformation ist die Abstammung der Geliebten als gebürtige Kaufmanns-tochter aus Tver', die allein in Moskau lebt, da der verwitwete Vater in der Heimat geblieben sei. Der Ich-Erzähler beschreibt sich als aus dem Gouvernement Penza gebürtig. Der Einstieg in die Erzählung ist ein dämmeriger Moskauer Winterabend, an dem ein für das Liebespaar gewöhnlicher Abend gezeigt wird, man gibt sich den Amusements der Hauptstadt hin. Das Paar verbringt hauptsächlich die Abende zusammen, tagsüber pflegt die junge Frau teilweise einen intellektuellen Lebensstil und besucht Kurse und Vorlesungen. Eine charakterliche Ambivalenz wird bald offenbar, da sich die Geliebte besonders zu den Orten russischer Tradition und Religiosität hingezogen fühlt. Zusätzlich lassen rätselhafte Andeutungen über die Sinnhaftigkeit der Liebe die eigentlichen Gefühle und Gedanken im Dunkeln. Obwohl die Dame ihren Verehrer über eine gemeinsame Zukunft im Ungewissen lässt, bleiben seine Hoffnungen fest. Die endlich stattfindende Liebesnacht wird von der Geliebten als Endpunkt der Beziehung bestimmt, indem sie am Folgemorgen durch einen Brief Abschied nimmt und verschwunden ist. Die Ungewissheit über ihr Fortgehen wird aufgelöst, indem der Ich-Erzähler die einstige Geliebte einige Jahre später zu Neujahr in einer Moskauer Kirche als Nonne erblickt.

Der Ich-Erzähler berichtet von idealen Voraussetzungen für eine gemeinsame Zukunft. Es gibt kein Hindernis für eine dauerhafte Verbindung und beide Protagonisten können als schönes, ja ideales Paar gelten: *Мы оба были богаты, здоровы, молоды и*

настолько хороши собой, что в ресторанах, на концертах нас провожали взглядами (БУНИН 1966: 239f.⁹).

Früh führt Bunin auch in dieser Liebesgeschichte prophetische Zeichen und Aussagen, die auf ein Scheitern des Glücks hinweisen, ein:

Чем все это должно кончиться, я не знал и старался не думать, не додумывать: было бесполезно — так же, как говорить с ней об этом: она раз навсегда отвела разговоры о нашем будущем; она была загадочна, непонятна для меня, странны были и наши с ней отношения — совсем близки мы все еще не были; и все это без конца держало меня в неразрешающемся напряжении, в мучительном ожидании — и вместе с тем был я несказанно счастлив каждым часом, проведенным возле нее. (238)

Als Paar führen die beiden Protagonisten ein beschwingtes Leben, da sie regelmäßig ausgehen: *Каждый вечер я воздил ее обедать в «Прагу», в «Эрмитаж», в «Метрополь», после обеда в театры, на концерты, а там к «Яру» в «Стрельну* (238). Bunin kannte die erwähnten Lokale persönlich und hat etwa das erwähnte Lokal Praga selbst bis zum Jahr 1917 besucht, wie die Tagebuchaufzeichnungen in *Окаянные дни* beweisen: *Весна семнадцатого года. Ресторан «Прага», музыка, людно, носятся половые. Вино запрещено, но почти все пьяны. Музыка сладко режет внутри* (БУНИН 2003: 309).

Obwohl die Geliebte alle Arten der Unterhaltung mitmacht, scheint sie den stillen Rückzug zum Studieren von Lektüre zunehmend mehr zu genießen:

Лежа на диване с книгой в руках, часто опускала ее и вопросительно глядела перед собой: я это видел, заезжая иногда к ней и днем, потому что каждый месяц она дня три-четыре совсем не выходила и не выезжала из дому, лежала и читала, заставляя и меня сесть в кресло возле дивана и молча читать. (240)

Besonders interessant ist, dass hier zeitgenössische, vorwiegend ausländische Autoren gelesen werden:

[...] она, лежа на диване, над которым зачем-то висел портрет босого Толстого, не спеша протягивала мне для поцелуя руку и рассеянно говорила: «Спасибо за

⁹ Чистый понедельник: БУНИН, И. А.: Собрание сочинений в девяти томах. Том седьмой. Темные аллеи. Рассказы 1931-1952, Издательство художественная литература, Москва 1966, 238-251. Im Folgenden verweisen die nach den russischen Zitaten in Klammern angegebenen Seitenzahlen auf diese Textquelle.

цветы...» Я привозил ей коробки шоколаду, новые книги — Гофмансталя, Шницлера, Тетмайера, Пшибышевского...(239)

Der Protagonist unterstützt die intellektuelle Seite seiner Geliebten, jedoch ist er hauptsächlich von deren erotischen Erscheinungsbild fasziniert:

[...] держа ее в гладком мехе шубки, потом захожу с ней в людную залу ресторана под марш из «Аиды», ем и пью рядом с ней, слышу ее медленный голос, гляжу на губы, которые целовал час тому назад, — да целовал, говорил я себе, с восторженной благодарностью глядя на них, на темный пушок над ними, на гранатовый бархат платья, на скат плеч и овал груди, обоняя какой-то слегка пряный запах ее волос, думая «Москва, Астрахань, Персия, Индия!» (242f.)

Die Beziehung ist von körperlicher Anziehung geprägt, jedoch versucht die junge Frau nicht bis zum Äussersten zu gehen:

И она ничему не противилась, но все молча. Я поминутно искал ее жаркие губы — она давала их, дыша уже порывисто, но все молча. Когда же чувствовала, что я больше не в силах владеть собой, отстраняла меня, садилась и, не повышая голоса, просила зажечь свет, потом уходила в спальню. Я зажигал, садился на вертящийся табуретик возле пианино и постепенно приходил в себя, остывал от горячего дурмана. (241f.)

Grund für ihre Zurückhaltung in der körperlichen Liebe scheint ihre eigene Unsicherheit über die Zukunft zu sein. Allein besucht sie geschichtsträchtige Orte wie Kirchen, Klöster und Friedhöfe, es geht ihr dabei aber nicht um Religion, sondern um das Gefühl, welches dort in ihr hervorgerufen wird. Am Ende der Butterwoche, am Tag vor dem *Чистый понедельник*, dem ersten Tag der Fastenzeit, besucht sie mit dem Geliebten verschiedene dieser religiös bedeutsamen Orte, darunter Friedhöfe und ein Kloster. Sie beschreibt dabei ihre Gefühle und die Absicht ins Kloster zu gehen:

Как хорошо. И вот только в каких-нибудь северных монастырях осталась теперь эта Русь. Да еще в церковных песнопениях. Недавно я ходила в Зачатьевский монастырь — вы представить себе не можете, до чего дивно поют там стихиры! А в Чудовом еще лучше. Я прошлый год все ходила туда на Страстной. Ах, как было хорошо! Везде лужи, воздух уж мягкий, на душе как-то нежно, грустно и все время это чувство родины, ее старины...Все двери в соборе открыты, весь день входит и выходит простой народ, весь день службы...Ох, уйду я куда-нибудь в монастырь, в какой-нибудь самый глухой, вологодский, вятский! (246)

Die Absicht ins Kloster einzutreten plant die junge Frau wahr zu machen. Am ersten Tag der Fastenzeit verbringt sie die Nacht mit dem Geliebten. Am Morgen teilt sie ihm mit,

sie werde auf unbestimmte Zeit nach Tver' fahren und per Brief mitteilen, wie es um die gemeinsame Zukunft bestellt sei. Der Verliebte wartet geduldig auf die Nachricht, welche seine Träume schließlich zerstört:

Письмо, полученное мною недели через две после того, было кратко — ласковая, но твердая просьба не ждать ее больше, не пытаться искать, видеть: «В Москву не вернусь, пойду пока на послушание, потом, может быть, решусь на постриг...Пусть бог даст сил не отвечать мне — бесполезно длить и увеличивать нашу муку...». (250)

Nach dieser Trennung stürzt sich der Verlassene in den Alkohol und erholt sich nur langsam von dieser Zurückweisung. Den „reinen Montag“ behält er stets in Erinnerung. Am Silvesterabend 1914, fast zwei Jahre nach der Trennung, sucht er jene Orte auf, die er mit der Geliebten am Tag vor der körperlichen Vereinigung besuchte, auch den Kreml'. Als er hernach wie damals das Martha- und Maria-Kloster betritt, wird es gerade von einer Großfürstin und einer Prozession von Nonnen aufgesucht:

Я почему-то очень внимательно смотрел на них. И вот одна из идущих посередине вдруг подняла голову, крытую белым платом, загородив свечку рукой, устремила взгляд темных глаз в темноту, будто как раз на меня...Что она могла видеть в темноте, как могла она почувствовать мое присутствие? Я повернулся и тихо вышел из ворот. (251)

Dass es sich beim letzten „Wiedersehen“ 1914 um Silvester handelt, zeigt die Doppeldeutigkeit des Bruchs der Geliebten. Indem er die ehemalige Geliebte in ihrer Nonnentracht erkennt, wird er gewiss, dass sie den Bruch mit der modernen Welt, zu der auch er gehört, vollzogen hat. Das erwähnte Datum impliziert aber auch das Weltkriegsgeschehen, das für Russland den totalen gesellschaftlichen Umbruch bedeuten wird. Obwohl hier kein Wort über den Krieg verloren wird, bleibt immanent, dass Krieg und folgende Revolution den Lebensstil der Protagonisten als Paar und auch die Suche nach dem alten Russland im orthodoxen Glauben, ad absurdum gestellt hätten. Der letzte Satz der Erzählung „Я повернулся и тихо вышел из ворот“, ist in diesem vorausdeutenden Zusammenhang des Weltkrieges, nicht nur das Verlassen der Kirche, sondern der Abschied von früheren Lebensentwürfen. Die ehemalige Geliebte, die den Schleier genommen hat, wird zur Verkörperung des traditionellen zaristischen Russlands, das sie selbst in der Religion zu finden glaubte.

Shortly before the Revolution Bunin was taken by a passion for seeing all the Russian historic relics: almost every day he toured the Kremlin and went to Troickaja Lavra. The outbreak of the Revolution made it impossible for Bunin to continue visiting Russia's 'holy places', but his poetical imagination helped him to recreate the pictures of Russia's historical past so that his reminiscences about these pilgrimages (Bunin's expression) recurred in various literary forms, mostly in epistolary writing, at different times. (KRYZYTSKI 1971: 31).

6.5.1 *Die Protagonistin als femme fatale und femme fragile in einer Person*

Die Figur der weiblichen Protagonistin ist ambivalent, sie zeigt Züge einer femme fatale aber auch der femme fragile — sie ist beides. Der Leser erfährt, dass sie zum Ausgehen häufig ein granatrotes Samtkleid, rote Schuhe mit goldenen Schnallen trägt, ihre Schönheit sei von indischer, persischer Natur. Ihre einzigen Schwächen sind Samt, Seide und natürlich teure Pelze. Obwohl sie fast täglich opulent isst, äußert sie sich abschätzig über das Aufheben, das um die gute Küche gemacht wird. Wenn die Geliebte nach einer ausgedehnten Abendunterhaltung weinselig wird, zieht sie selbst den Gefährten in ein *Chambre séparée* mit dem Wunsch Zigeuner aufspielen zu lassen. Auch ihre Wohnsituation lässt auf eine selbstbestimmte, moralisch wenig altmodische Frau schließen, wohnt sie doch allein in einer Wohnung gegenüber der Erlöserkirche, der verwitwete Vater lebt allein in Tver'. In der Wohnung gegenüber der Erlöserkirche tauscht sie mit dem Geliebten Intimitäten aus, doch bis zum Äußersten kommt es erst in der Nacht bevor sie Moskau verlässt um ins Kloster einzutreten. Neben dem Auskosten der Amusements und Nobellokale Moskaus, scheint die Geliebte eine tiefgründige, nachdenkliche Person zu sein. Vom Ich-Erzähler erfährt der Leser, dass sie an Kursen teilnehme, weil sie Interesse an Geschichte habe. Sie spielt auf ihrem Klavier ständig den Anfang der Mondscheinsonate von Beethoven, liebt Bücher von Hoffmannsthal, Schnitzler, Tetmajer, Przybyszewski, die vom Geliebten mitgebracht werden. Wenn sie Kurse besucht, dann speist sie auf dem Arbat einfach und vegetarisch. Eindrücklich ist auch, dass über ihrem Divan ein Bild des barfüßigen Lev Tolstoj hängt. Im Laufe der Geschichte wird die Protagonistin immer nachdenklicher und fordert den Geliebten auf mit ihr in Moskau die Orte des „alten Russland“ zu besuchen.

Gleichzeitig mit den Charakteroppositionen femme fatale und femme fragile der Geliebten, entsteht auch eine Konkurrenz der Schauplätze, die man in modern-westlich und traditionell russisch-östlich einteilen kann. Die Assoziierung der Figur der femme fatale

mit dem Westen und der femme fragile mit dem Slawentum gibt es schon in Ivan Turgenev's Roman *Дворянское гнездо* (1857). In *Дворянское гнездо* ist die Opposition der Frauencharaktere auf zwei Personen verteilt — die Hauptperson Liza als femme fragile und die Nebenfigur Varvara als femme fatale. Der Protagonist Lavretzkij kehrt nach langen Jahren aus Paris auf sein Gut in die russische Heimat zurück. Seine Ehefrau Varvara, bleibt als total verwestlichte und umschwärmte Salondame in der französischen Hauptstadt zurück. Lavretzkij verliebt sich auf dem russischen Land neu in eine Tochter des benachbarten Landgutes — Liza. „In „*Dvorjanskoe gnezdo*“ geht es darum, den russischen (Land-) Adel an seine „bäuerlichen“ Pflichten zu erinnern und die russische Landschaft als Urgrund rettender Kräfte zu idealisieren“ (THIERGEN 2007: 175).

Freilich geht es Bunin in *Чистый понедельник* nicht um die Verwestlichung des russischen Adels, der seine Heimat und die Verantwortung für diese vergessen hat. Eine Idealisierung des typisch Russischen, des Traditionellen, verkörpert in der Erzählung aber die Geliebte, die eine Sehnsucht nach Ursprünglichkeit und Tradition in sich hat, die größer ist, als die Zuneigung zum Geliebten. Aus Tver' stammend, allein in der Moskauer Großstadt — die Mutter gestorben, ist sie auf der Suche nach Geborgenheit. Vertraut ist ihr die orthodoxe Religion, deshalb sind es die alten Friedhöfe, Klöster und Kirchen, die sie besucht. Es scheint weniger Religiosität, als Suche nach Vertrautheit ihre treibende innere Kraft zu sein, denn von Gebet oder Andacht ist bei der Geliebten nie die Rede. Das Bild des unbe-schuhten Tolstoj weist die Bewunderung der Frau nicht für den Autor der Anna Karenina, sondern für den Verfechter der einfachen Lebensführung und Naturverbundenheit aus.

6.5.2 Parallelen zu Turgenevs *Дворянское гнездо*

In Turgenevs *Дворянское гнездо* verkörpert Liza die Verbundenheit mit der russischen Erde und Tradition. Sie ist mit Religion, Natur und durch die Nanja, mit der Volkstradition verbunden. Liza hört und spielt gerne ernsthafte deutsche Musik, wie Bach, Händel und Beethoven. Varvara hingegen liebt die italienische und französische Musik, die hier bei Turgenev als Salonmusik des taktisch-koketten Spiels charakterisiert wird. Liza besitzt eine Liebe zur Wortlosigkeit und stummen Kommunikation mit Lavretzkij (vgl. THIERGEN 2007: 177f.). Ebenso fordert die Geliebte in Bunins *Чистый понедельник* den Geliebten auf still zu sein, wenn beide gemeinsam Zeit in der Wohnung gegenüber der Erlöserkirche verbringen. Bunin benutzt gleichsam wie Turgenev für Liza, deutsche Musik bzw. Literatur um

seine Protagonistin als ernsthaft und tiefgründig zu charakterisieren. Bunin zeichnet die weibliche Figur als scheinbare, äußerliche *femme fatale* mit dem Seelenleben einer *femme fragile*. Die Motive Liebe und Abschied treten in dieser Erzählung Bunins gleich auf mehreren Ebenen auf. Die Liebe zwischen Liebhaber und Geliebter, die von körperlicher Anziehung geprägt ist und beiderseitig besteht, kulminiert im sexuellen Akt. Die Liebe der weiblichen Hauptfigur zu Russland mündet im Eintritt ins Kloster. Das Abschiednehmen ist einseitig, mit dem Brief stellt die Geliebte — wie Katja in *Митина любовь*, den Geliebten vor die Tatsache der Trennung.

Ungeachtet der Tatsache ihres Klostereintrittes, zeichnet Bunin mit der weiblichen Protagonistin in *Чистый понедельник* eine äußerst moderne Frauenfigur. Sie lebt allein in Moskau, sie muss keinem Broterwerb nachgehen und der Vater scheint keinerlei Einfluss auf sie auszuüben. Sie strebt nicht an, durch Heirat eine anständige Frau der Gesellschaft zu werden. Ihr Lebenswandel mit allabendlichen Vergnügungen bis spät in die Nacht passt eher zu einer Schauspielerin, wie sie in *Дело корнета Елагина* gezeigt wird. Die junge Frau braucht und will keinen Ehemann. Den ihr treu und in Leidenschaft ergebenen Freund verlässt sie aus eigenem Willen, um ihrem inneren Verlangen nach einer tieferen Verbindung mit dem alten Russland nachzugehen. Die Protagonistin gestaltet den Abschied zum bitter-süßen Höhepunkt der erotischen Beziehung, die Nacht der ersten körperlichen Vereinigung ist gleichzeitig die letzte gemeinsame Nacht und Zeit der beiden. Die Beziehung endet mit einem Höhepunkt der Leidenschaft, sodass ernüchternde Alltäglichkeit und eine Abkühlung der Gefühle vermieden werden. Bunins Einstellung zur Leidenschaft, dass diese nie von Dauer sein könne und unweigerlich in Abschied, Desaster oder Tod endet, wird durch die weibliche Protagonistin verbildlicht. Bunins Einstellung spricht aus ihr, wenn er sie sagen lässt: *Нет, в жены я не гожусь. Не гожусь, не гожусь* (БУНИН 1966: 242). Es wird von ihr selbst bereits festgestellt, dass diese Beziehung durch die Ehe verändert würde.

Bunin vollzieht in *Чистый понедельник* die Parallelisierung der idealen Erinnerungen, nämlich von Schauplatz und Liebesbeziehung. Die bemerkenswerte Anziehung zwischen den zum gemeinsamen Glück prädestinierten Protagonisten, lässt er ausschließlich vor der Kulisse eines märchenhaften Moskau spielen. Die Beziehung wird beendet bevor ihr Niedergang, ein Abflauen der körperlichen Leidenschaft bzw. die Langeweile, Einzug nehmen kann. Indem das letzte Wiedersehen des ehemaligen Paares schließlich Neujahr

1914 in einem orthodoxen Kloster stattfindet, an der Zeitschwelle zum Untergang des Zarenreichs, bleiben in der Erinnerung Russland bzw. Moskau verwoben mit der Liebesgeschichte. In der Erinnerung bleiben Liebe und Stadt vom Fortschreiten der Zeit und ihren zerstörerischen Ereignissen unbeschädigt.

6.5.3 *Stadt und Frau als Projektionsfläche eines Russlandsbildes*

Die Geliebte wird in *Чистый понедельник* auch zur Verbildlichung von Bunins vorrevolutionären Russlandbild, nämlich seiner Völkervielfalt und Teilhabe an Europa und Asien zugleich. Das orientalisch geprägte Antlitz der jungen Frau, wird auf ihre Astrachaner Großmutter zurückgeführt. Der Ich-Erzähler beschreibt das faszinierende weibliche Wesen mit der Assoziationskette: *Москва, Астрахан, Персия, Индия!* Bunin gibt auch geographische und kulturelle Hinweise, die in ihrer Zuordnung zu den Himmelsrichtungen, die Größe des Russischen Reiches in den Raum stellen. Der Westen wird durch die Erwähnung der westlichen Schriftsteller, welche von der jungen Geliebten gelesen werden, dargestellt. Für den Süden stehen die orthodoxen Kirchen, die an Byzanz gemahnen, die Astrachaner Großmutter der Geliebten sowie das angeblich italienische Aussehen des Ich-Erzählers selbst. Die „indische Schönheit“ der jungen Geliebten weist auf die Himmelsrichtung Ost und der Norden wird durch das genuine Russland, welches sich in den Klöstern bewahrt habe, angezeigt (vgl. REESE 2003: 268f.).

In der großstädtischen Kulisse von Moskau verbindet Bunin auch Traditionelles mit der Moderne, einerseits sind die historischen Bauwerke der russischen Orthodoxie präsent, andererseits frequentiert das Liebespaar die Theater und Nobelrestaurants, sowie auch von Elektrizität und einem Lift die Rede ist. Bunin gibt auch seinen bereits verstorbenen Zeitgenossen Lev Tolstoj und Anton Čechov in dieser Erzählung einen Auftritt. Tolstoj verkörpert barfuß auf der Photographie an der Wand die Philosophie von der Rückkehr zum einfachen Leben, die Bunin als junger Mann einst selbst anstrebte. Čechov, der zu früh verstorbene Freund, ist in Form seines Grabes am Novodeviči-Friedhof als Angehöriger des Moskauer Künstlertheaters präsent.

Moskau steht in der Erzählung stellvertretend für Russland, in welchem Tradition und Moderne und unterschiedliche Völker und Mentalitäten aufeinandertreffen. Für den Liebhaber sind sowohl die Geliebte als auch die Stadt Moskau an sich, geheimnisvoll und

undurchschaubar: *Странная любовь!* – *Думал я [...], Странная город!* – говорил я себе, думая об Охотном ряде, об Иверской, о Василии Блаженном. – *Василии Блаженный и Спас-на-Бору, итальянские соборы — и что-то киргизское в остриях башен на кремлевских стенах...* (REESE 2003: 270).

Bunins Hinweise auf verschiedenste kulturelle Einflüsse *dieses Russlands*, weisen scheinbar stark nach Südasien, welches er auch selbst bereist hat. Er lässt die Protagonisten in der Schenke, wo das einfache Volk sich aufhält, eine Ikone der Bogorodica Troeručica, einer Gottesmutter mit drei Händen, betrachten. Die Geliebte meint beim Anblick der Ikone nur: „*Три руки! Ведь это Индия!*“. Diese Schlussfolgerung weist auf einen Bunin eigenen Charakterzug hin, nämlich jenen, Verbindungen zwischen Kulturen, Religionen und Ländern herbeizudenken. Begründet durch seine kulturell-religiöse Bildung, welche er sich durch Lektüre und auf seinen Reisen erworben hatte, verstieg er sich gerne in allerlei Schlussfolgerungen über den kulturellen Austausch und die gegenseitige Bereicherung von Zivilisationen und ihren Philosophien (vgl. CONNOLLY 1982: 36.). In der Textstelle von *Чистый понедельник* stellt die junge gebildete Frau offenbar einen Bezug zum indischen Gott Shiva her, der in der hinduistischen Trinität Brahma-Vishnu-Shiva steht und mit vier Armen dargestellt wird. Innerhalb der hinduistischen Trinität stellt Shiva die Kraft der Zerstörung dar (vgl. REESE 2003: 270).

Ivan Bunins Tagebucheintrag in der Nacht vom 8. auf den 9. Mai 1944:

Час ночи. Встал из-за стола — осталось дописать неск[олько] строк „Чистого Поне[делника]“. Погасил свет, открыл окно проветрить комнату — ни малейш[его] движения воздуха; полнолуние, ночь неяркая, вся долина в тончайшем тумане, далеко на горизонте неясный розоватый блеск моря, тишина, мягкая свежесть молодой древесной зелени, кое-где щелканье первых соловьев...Господин, продли мои силы для моей одинокой, бедной жизни в этой красоте и в работе! (BUNIN/BUNINA 1982: 164f.)

Boris Zaitsev äußert sich über *Чистый понедельник* in einem Brief an Bunin, 20. Mai 1944: *Your "First Monday in Lent" is simply charming. Moscow, olden times, and their undying beauty, is written with such marvelous liveliness and spiritual freshness. It is as if you are exactly thirty years old! Yes, without any sluggishness or apathy. Good for you!* (MARULLO 2002: 240). *Чистый понедельник* ist reich an prominenten Schauplätzen der Stadt Moskau. Natürlich zeigt Bunin auch westeuropäische Schauplätze, und wo er dies tut,

handelt es sich vorwiegend um Orte, die er von seinen eigenen Reisen persönlich kannte. Beispielsweise verbindet er in der Erzählung *Генрих* (ebenfalls aus *Темные аллеи*) Moskau mit Wien und Nizza. Bunins Erzählungen seines letzten Erzählbandes *Темные аллеи* finden überwiegend vor einem russischen Handlungsschauplatz statt, auch die meisten Figuren sind dieser Herkunft. Während des Krieges hatte Bunin nicht die Möglichkeit zu publizieren, beziehungsweise wurde seine Prosa auch nach 1945 hauptsächlich in Organen der russischen Emigration veröffentlicht, woraus folgt, dass viele Exilrussen sie potenziell lasen. Wie Bunin musste einem Großteil dieser Leserschaft die Kulisse des vorrevolutionären Russland vertraut sein und eine gewisse Nostalgie hervorrufen. Gerade auch nach einer neuen Zerstörungswelle durch den Zweiten Weltkrieg, deren Fortschreiten Bunin durch Radio und Presse verfolgte, erinnerten sich Autor und Leserschaft gerne an die gute alte Zeit, wie auch der Brief von Boris Zaitsev zeigt.

Bunins Gewohnheit, in seinen späten Exilerzählungen weiterhin viele russische Schauplätze zu benutzen, passt zu seiner Weigerung, in einer anderen Sprache als dem Russischen zu publizieren. Zusätzlich schien ihm auch die Mentalität seiner französischen Exilheimat fremd geblieben zu sein. Bestätigend wirkt ein Tagebucheintrag Galina Kuznecovas, die eine Gesprächsaussage Bunins notierte (vgl. REESE 2003: 86). *Я ведь все-таки, по совести, не могу написать о таком Жозефе или Жанне потому, что не знаю их души. А я ужасно хочу написать о них — ведь Франция для нас теперь вторая родина...*(КУЗНЕЦОВА; Г¹⁰:. zit. nach. REESE 2003: 86).

Bei Bunin ist Moskau selten alleiniger Schauplatz, es ist häufig nur ein Ausgangsort der sich entwickelnden Handlung bzw. Start einer Reise zu einem idyllischen Ort, häufig dem Süden. Bunin bevorzugt eindeutig die Natur, denn die Stadt wird von ihm deutlich negativer geschildert, was Atmosphäre und auch Einwohner betrifft (vgl. a. a. O. 144f.). *Чистый понедельник* ist eine Ausnahme dieser Beobachtung, da die Stadt fast idealisiert wird, bzw. das Liebesglück dort stattfindet. Die Erzählungen *Кавказ* und *Митина любовь* beginnen in Moskau, um sich dann auf dem Land bzw. im warmen „tropischen“ Kaukasus fortzusetzen. *Чистый понедельник* ist wahrlich eine seltene Würdigung Bunins an Moskau, da

¹⁰ Кузнецова, Г.: Грасский дневник, Вашингтон 1967. Nachdruck Москва: Московский рабочий 1995, 35

diese Art der nostalgischen Beschreibung der Großstadt den üblichen Kulissen seiner Prosa über Liebe und Verhängnis widerspricht.

7 Russische und sowjetische Bunin-Rezeption

Ivan Bunin war im vorrevolutionären Russland als Dichter, Übersetzer und Prosaschriftsteller hoch angesehen, was seine dreimalige Auszeichnung mit dem Puškin-Preis der Russischen Akademie der Wissenschaften nur beweist. Der fachlichen Auszeichnung stehen aber Bunins vergleichsweise geringe Leserzahlen gegenüber, stellt man sie jenen seiner Zeitgenossen Gor'kij oder Andreev gegenüber (vgl. СТЕПУН 1962: 106). Der Verfasser der ersten englischen Monographie über Bunin, der Slavist Kryzyski fasst die Gründe für diese mangelhafte Reichweite wie folgt zusammen:

The causes of Bunin's failure to secure the right and honorable place he deserves in the world of letters are many. Before the Revolution he was never what is termed a popular writer. He did not join any modern literary groups such as the Symbolists, the Acmeists, and the Futurists, nor was he a politically active writer such as Gor'kij, nor was he an iconoclastic innovator. Nor only did he stand all alone as a writer but also his approach to the majority of his contemporaries was, to put it mildly, not too benevolent. Under such circumstances his fame was not as widespread as it deserved to be (KRYZYSKI 1971: 7).

Die Gründe für geringe Publikumsresonanz liegen vielleicht auch in der Wahl der literarischen Gattung der Kurzprosa, da diese den Leser womöglich weniger lange innerlich beschäftigen als ein Roman, deshalb auch weniger im Gedächtnis haften bleiben. An die Rolle des kulturellen Gedächtnis verweist auch der Bunin-Kenner Fedor Stepun:

Характерно, что среди описанных Буниным людей нет никого, кто ощущался бы типичным для России явлением, собственное имя которого могла бы со временем превратиться в нарицательное. Тургенев это: Лиза, Рудин, Базаров; Толстой — Левин, Вронский, Безухов; Достоевский — Раскольников, Карамазовы, Зосима, Идиот и. т. д. У Бунина таких имен нет: его имя не вызывает в нашей памяти никаких имен (СТЕПУН 1962: 110).

Nachem *Митина любовь* und *Дело корнета Елагина* in den 1920er Jahren auch der UDSSR veröffentlicht worden waren, setzte sich auch die sowjetische Literaturkritik in Zeitungen und Journalen mit den beiden Werken auseinander. Die besondere Affinität Bunins für die Motive Liebe und Tod wird auch schon von Gorbov, welcher 1929 über den Autor den Lexikoneintrag für den ersten Teil der *Литературная энциклопедия* verfasste, angemerkt. Tarasenkov hob 1956 im Vorwort zur ersten Nachkriegsausgabe von Bunin-

Werken diesen Themenschwerpunkt ebenso hervor. Beide Literaturwissenschaftler sahen das Liebesthema bei Bunin von einer Philosophie des Pessimismus durchtränkt, die bereits obsolet sei (vgl. АФАНАСЬЕВ 1966 :289/306). Mit Bunins Emigration in den Westen spielte sein Schaffen in der Sowjetunion bis zum Tode Stalins offiziell keine Rolle. Auf dem Zweiten sowjetischen Schriftstellerkongress 1954 hielt Konstantin Fedin eine Lobrede auf den Klassiker Ivan Bunin, sodass wahrscheinlich auf Grund dieses persönlichen Einsatzes auch Auszüge aus seiner Emigrationsliteratur in der Sowjetunion veröffentlicht werden konnten. 1956 erschien eine Werkausgabe in fünf Bänden, 1966 eine neue in neun Bänden. Hervorhebend besprochen wurden jedoch die in Russland entstandenen Werke. *Деревня* (1910) und *Суходол* (1911) eigneten sich besonders, soziale Missstände und Elend, welche durch den Sozialismus als überwunden galten, abzubilden. Insbesondere die Darstellung des Adels als degenerierte Gesellschaftsklasse wurde schwerpunktmäßig hervorgehoben. Bunins vorwiegende Beschreibung von unpolitischen Individuen in Auseinandersetzung mit Liebe, Einsamkeit oder Tod war ideologisch wenig wertvoll, was dazu führte, dass die Emigrationsprosa nur selektiv gedruckt und besprochen wurde (vgl. REESE 2003: 18). Die Tatsache, dass Bunin mit fortschreitendem Alter Erotik immer expliziter beschrieb, war sicherlich ein bedeutender Grund für die Beschneidung dieser seiner Prosa. Auffällig ist, dass die positiven Bewertungen in sowjetischen Quellen gerne mit Maksim Gork'ijs Lobreden auf Bunin untermauert wurden. Anhand Gork'ijs Beurteilung reihte auch die sowjetische Kritik Ivan Bunin, als außerordentlich Begabten, in die große literarische Tradition Russlands. Gerne wurden seine Aussagen aus den späten Exiljahren dazu verwendet, ihn als Heimweh-Kranken darzustellen, prominentes Schriftdokument ist dabei ein Brief Bunins an seinen Schriftstellerkollegen aus dem *Znanie*-Kreis, Telešov, vom 8. 5 1941:

Дорогой Митрич,— довольно давно не писал тебе — лет 20. Ты, верно, теперь очень старенький, — здоров ли?.. Был я «богат», — теперь, волею судеб, вдруг стал нищ, как Иов. Был «знаменит на весь мир», — теперь никому в мире не нужен —не до меня миру. В. Н. очень болезненна чему помогает и то, что мы весьма голодны. Я пока пишу — написал недавно целую книгу новых рассказов, но куда ее теперь девать? Я сед, сух, худ, но еще ядовит. Очень хочу домой (СТЕРЛИНА 1960: 21).

1946 bot die sowjetische Botschaft in Paris den russischen Exilanten, darunter auch Bunin, die sowjetische Staatsbürgerschaft und die Möglichkeit auf Rückkehr an. Obwohl der betagte Autor kurz an dieser Option Interesse zeigte, entschied er sich schließlich doch

gegen eine Rückkehr in die alte Heimat. Aus propagandistischen Gründen war die sowjetische Administration sehr an seiner Repatriierung interessiert. Gegenüber dem Schriftsteller Konstantin Simonov äußerte Bunin großes Interesse daran, die Orte seines alten Lebens wiederzusehen, stellte aber auch fest, es sei in Wirklichkeit dafür zu spät. Er fühlte sich zu alt und von seinen alten Freunden in Russland war nur noch Telešov am Leben, und auch dieser konnte jederzeit sterben. Zusätzlich betonte Bunin, er sei nicht wie Aleksandr Kuprin, den man nach Hause verfrachtet habe (vgl. MARULLO 2002: 306f.). Nicht ohne Grund nannte Bunin das Beispiel der Heimkehr seines Freundes und Zeitgenossen Aleksandr Kuprin, dessen 1937 erfolgte Rückkehr aus Frankreich in die Sowjetunion propagandistisch ausgeschlachtet worden war. Kuprin blieb der einzige Emigrations-Autor, dessen vorrevolutionäre Werke auch vor Stalins Tod teilweise neu gedruckt wurden. Nachdem aber Kuprin schon 1938 in der UDSSR gestorben war, versicherte dessen Freund und Arzt Unkowski, dass der Autor sich schon in seinen letzten zwei Jahren in Frankreich in körperlicher und geistiger Hilflosigkeit befunden habe. Die Rückkehr sei auf Initiative von Ehefrau und Tochter zustande gekommen. Kuprin habe damals die nächsten Bekannten schon nicht mehr erkannt (vgl. KASACK 2000, 132f.).

1973 erschien als 84. Folgeband der sowjetischen Buchreihe *Литературное наследство* eine wissenschaftliche Besprechung Ivan Bunins, die zwei Bücher umfasste. Der Autor des darin enthaltenen Aufsatzes *Путь Бунина-Художника*, O. N. Michajlov, hält im ersten Satz fest, die Erforschung von Bunins schriftstellerischem Erbe habe gerade erst begonnen. Festzustellen ist, dass Michajlov 1973 Bunins Werk ideologisch vergleichsweise milde bewertet. Er nennt Ivan Bunin den bedeutendsten russischen Schriftsteller der Emigration. Er sieht *Жизнь Арсеньева*, *Митина любовь*, *Солнечный удар*, die Erzählammlung *Темные аллеи* und *Освобождение Толстого* als die besten vom Schriftsteller verfassten Werke (vgl. МИХАЙЛОВ 1973: 8).

Sterlina hatte 1960 Bunins Exilprosa nach *Господин из Сан-Франциско* und *Братья* als inhaltlich weniger wertvoll oder bedeutend eingestuft. Bunins metaphysische Todesbetrachtung oder sein Interesse an der Philosophie des Buddhismus bleiben unbeachtet. Die Folgewerke der Exilzeit wurden zwar als stilistisch meisterhaft eingestuft, aber sie waren inhaltlich für den Klassenkampf uninteressant:

В «Господине из Сан-Франциско» Бунин использует приемы сатиры, публицистики, в его голосе начинают звучать ноты грозного обличения, которых так ждал от него А. М. Горький. Но, к сожалению, после этой повести Бунин никогда больше не поднимался до такого страстного отрицания буржуазного общества (СТЕРЛИНА 1960: 20).

Wo Sterlina eine ideologische Interpretation über den verwerflichen Kapitalismus vornahm, spricht Michajlov hingegen von „*произведения обличительно-философского плана*“. Michajlov wird Bunin gerecht, da er durch seine Aussage „*в поэзии и прозе глубоко затронул вечные первородные проблемы*“ die Grundintention des Schriftstellers erfasst hat (МИХАЙЛОВ 1973: 7). Gleichzeitig wurde aber bei allem Lob für Bunin ein Makel hervorgehoben, seine adelige Geburt. Nicht die Abstammung, sondern das eigene stolze Betonen dieser, ist der eigentliche Wermutstropfen für die sowjetische Literaturwissenschaft. Obwohl Ivan Bunin das Leben eines Bürgerlichen führte, so sind Reminiszenzen an eine herrschaftliche Lebensführung wenig beliebt. In *Антоновские яблоки* sind die großväterlichen Bücher mit Saffianledereinband und Goldprägung Details, auf welche nach sowjetischer Ansicht besser verzichtet worden wäre. Auch der autobiographisch geprägte Roman *Жизнь Арсеньева* wird wegen seiner Adelsnostalgie kritisiert. Zu der von Anton Čechov vorangetriebenen Demokratisierung der Literatur leistete Bunin natürlich Anteil, jedoch habe er in seiner Prosa auch „*aristokratisiert*“. Die Zeitgenossen Aleksandr Kuprin und Anton Čechov hätten Bunins Herkunftsbewusstsein mit Augenzwinkern zur Kenntnis genommen (vgl. a. a. O.: 10f.). Insgesamt scheint die lebenslängliche Identifizierung mit seiner adeligen Herkunftskultur bedauert, aber eben als geringfügiger Makel eines außergewöhnlichen Talents präsentiert zu werden.

Von 1968-1969 führte die Leningrader Literaturwissenschaftlerin N. P. Sedova die wissenschaftliche Untersuchung *Советские писатели о Бунине* durch. Ziele der Untersuchung waren einen etwaigen Einfluss Bunins auf die sowjetische Literatur festzustellen sowie den Stellenwert der Bunin-Forschung für die sowjetischen Schriftsteller aufzuzeigen. An der Befragung anhand eines Fragekataloges nahmen sechzehn Schriftsteller teil, erfragt wurde die Einschätzung des Werkes in Qualität und Wichtigkeit für die sowjetische Literatur, aber auch die Resonanz bei der sowjetischen Leserschaft. In den angegebenen Antworten lässt sich ein durchaus positives Bild Bunins und eine hohe Wertschätzung nicht nur seiner in Russland, sondern auch der in der Emigration entstandenen Werke erkennen. Es

wurde für die 1960er Jahre ein erstarkendes Leserinteresse festgestellt, mehrheitlich führten die Befragten dies auf die bis dato relative Unzugänglichkeit des Werks für die breite Masse zurück. Es ist auffallend, dass die Mehrheit Bunin als Autor der großen russischen Tradition nennt und ihn den Größen Puškin und Čechov an die Seite stellt. Es wird auch von vielen befragten Autoren wie Jurij Nagibin, Viktor Bokov und Anatolij Pristavkin, um nur einige zu nennen, angegeben, Bunin habe ihr eigenes Schaffen beeinflusst. Interessant ist, dass seine Poesie von vielen gekannt und mit seiner Prosaarbeit gleichwertig geschätzt wird. Genannte Hauptqualitäten sind sein Wissen um die Natur des russischen Menschen und seine Gabe sie zu beschreiben. Es wird die Aussage getroffen, Bunin imitiere niemanden, dafür könne man von ihm vieles, besonders die Art der Naturbeschreibung, lernen. Hervorzuheben ist die erfreuliche Tatsache, dass keiner der angeführten Befragten die Emigrationsprosa als qualitativ schwächer bewertet hat. Ausdrücklich wurden die Autoren auch gebeten, ihre Lieblingswerke zu nennen, häufig wurden Exilwerke ebenso genannt wie solche, die in Russland entstanden waren. Als besonders bedeutend wurden *Деревня*, *Антоновские яблоки*, *Жизнь Арсеньева*, *Господин из Сан-Франциско*, *Митина любовь*, *Последнее свидание*, *Чистый понедельник*, und andere verschiedene Kurzgeschichten aus dem Erzählband *Темные аллеи* erwähnt. Resümierend scheint das Interesse und auch die positive Bewertung der Exilwerke zu überwiegen. Die Aussage von Nikolaj Rylenkov im Fragebogen ist eigentlich der Grundtenor der Antwortbriefe dieser Studie: *Для меня он стоит в ряду самых больших мастеров мировой литературы. Его талант не поблек до конца дней* (vgl. СЕДОВА 1973: 365-374). An der Studie nahmen folgende sowjetischen Schriftsteller teil: Jurij Nagibin, Viktor Bokov, Sergej Voronin, Anatolij Pristavkin, Vasilij Belov, Jurij Trifonov, Jurij Kazakov, Vasil' Bykov, Grigorij Baklanov, Nikolaj Rylenkov, Leontij Rakovskij, Efim Doroš und Kornej Čukovskij (a. a. O.).

Während des Zweiten Weltkrieges befand sich Bunin in miserabler finanzieller Lage und litt unter der instabilen Versorgungslage mit Lebensmitteln. In diesen Jahren verfolgte er mit Bangen die Kriegshandlungen und trauerte um jede russische bzw. ukrainische Stadt, die von den Deutschen angegriffen und besetzt wurde. In diese Jahre fällt die Entstehung des Erzählbandes *Темные аллеи*, benannt nach einer gleichnamigen Erzählung. Thematisch „*spinnt Bunin ein Netz aus Sex, Lieb und Tod*“ (MARULLO 2002: 28). Bunins Erzählkunst kreist hauptsächlich um erotische Verhängnisse und die dabei von ihm häufig gewählte Direktheit bezüglich sexueller Beziehungen blieb von Kritik nicht verschont. Bunins Freundes-

und Bekanntenkreis, darunter viele Exilrussen, stand dieser Nähe zur Realität teilweise mit Ablehnung gegenüber. Besonders über die briefliche Korrespondenz blieb die Kritik erhalten.

So finden sich kritische Worte von Boris Zaitsev in einem Brief an Bunin über die Dunklen Alleen:

I have just received your stories...and read them right away, with my well-known eagerness...But, old man, I will tell you the truth...All that ``between the legs'' stuff, and the pants with the split in them, and references to menstruation and to girls's asses, add nothing to your stories. As you know, I am in no way a prude...I myself have been a great sinner who ``got around'' a lot in his time...But literature does not gain anything from such details...I should say that it is hard for me to write this...But I think you understand me. I should also add that I am alluding to aesthetics, not morals (MARULLO 2002: 228).

Briefliche Antwort Ivan Bunin's zu Boris Zaitsevs's Kritik, Brief vom 3. Dezember 1943

I am glad that you liked...my stories. But I think you are wrong as regards your opinion of ``menstruation'' and of the other ``woman's problems'' that my female characters have...Think about it. What role do these ``everyday feminine things'' play in the love life of each of us, particularly in the lives of our own women! As I see it, it is far more tasteless to write about a head cold or that some Ivan Ivanovich blew his nose loudly into a checkered handkerchief...You say that ``such details add nothing to literature'' and that ``they do nothing to expand upon the matter at hand.'' But I contend that it is not a matter of ``gaining'' or ``expanding upon'' anything...especially as regards mercenary goals. Simply put, I wished to write precisely about things that are truly ``fatal''. Must one write only things like: ``their lips came together in a passionate kiss''? Perhaps, things ``between the legs'' are excessive...But I repeat: they correspond fully to the bitterness of my characters (a. a. O.: 230f.).

Um den Charakter menschlicher Beziehungen, insbesondere das Verhältnis von Eros und Thanatos erzählbar zu machen, hielt Bunin es für wichtig auch über die intimsten Bereiche des Menschen zu schreiben. Dies rechtfertigt er in einem Brief über Dunkle Alleen an die Schriftstellerin Nadežda Teffi am 19. Mai 1944:

You praised me in your last letter...but then you fell silent for some time, and to tell you the truth I was afraid that you did not like my stories at all, and that you had written such kind words only to be nice to me. Now you praise me again...and I, like a schoolboy, proud, ambitious, and vile...blushed from joy and pulled out my notebook to read my things again...The stories [in Dark Alleys] have absolutely nothing to do with the present time. Perhaps they have an eternal quality, akin to what happened during the plagues of Egypt, and about those things that the incomparable He spoke of, and whose shoes I would kiss gladly (MARULLO 2002: 240).

Trotz der Kritik von Freunden, wollte Bunin die Erzählungen nicht verändern. Mark Aldanov berichtet über die Probleme *Темные аллеи* zu veröffentlichen, Brief an Bunin vom 23. März 1945:

We have published Dark Alleys. But I have to tell you that Sedykh and I consulted a lawyer — several of the stories could not be printed. If we had done so, we would have been arrested and prosecuted as criminals. Believe me, I am not joking. Here [in America] morality is very strict. Your book is being very well received in reviews in Russian periodicals, but, generally speaking, the Russian colony here in America does not read books...One of your stories, "Natalie", has been accorded a great honor. It is being included in an anthology of world literature published by the American firm Fisher. There are no Russian publishers in America. We got some money from "patrons" (loans)...All they have asked was for an advance of a hundred dollars and that their money be returned to them should sales exceed cost. So far this has not happened. (MARULLO 2002: 270).

8 Zusammenfassung der Ergebnisse

Ivan Bunin wird zurecht als der letzte der großen Klassiker bezeichnet, seine exzellenten aber stilistisch auch leicht zugänglichen Beschreibungen vorwiegend russischer Menschentypen erschaffen lebensechte Bilder in den Köpfen seiner Leser. Politische Botschaften drückte er nicht in seiner Prosa aus, dafür widmete er sich den für ihn universellen Wahrheiten und Problemen menschlicher Existenz. Bunin liebte die Natur, unter deren Gesetz er den modernen Menschen trotz all seiner Errungenschaften unterworfen sah.

Wie Ariès in seiner „Geschichte des Todes“ feststellt, ist die Allmacht der Natur nirgends so eindrucksvoll zu erkennen, wie im Sterben und der Sexualität. Bereits in seinen frühen Erzählungen über das Gutsbesitzer- und Dorfleben verwendete der junge Schriftsteller die Motive Liebe und Tod. Mit zunehmendem Alter und nach Reisen, die ihn von Westeuropa bis nach Südostasien führten, erweiterte Bunin auch seinen literarischen Blick. Eine intensive Auseinandersetzung mit Literatur moslemischer und buddhistischer Länder gewann schließlich Einfluss auf Handlungsschauplätze und Motivgestaltung seiner Prosa. Bunins Beschäftigung mit den Motiven Liebe und Tod intensiviert sich und wird auch oft mit dem Motiv der Jugend verbunden. In der untersuchten Erzählung *Последнее свидание* gehen die Motive Jugend-Liebe und Abschied eine Motivkette ein. Vor dem Hintergrund des Verfalls und der düsteren herbstlichen Naturkulisse lässt der Autor das Liebespaar über die unwiederbringliche Jugend und die Hindernisse ihrer Liebe resümieren.

Der Autor setzt Licht zur Verdeutlichung der menschlichen Gefühle ein. Die Sonne spendet kaum Licht, einzig der Mond beleuchtet die Handlung. Während in *Последнее свидание* die Kühle des Mondlichts für die erkaltete Liebe und Leidenschaft des Paares steht, so lässt Bunin in *Кавказ* Hitze und Licht der Sonne die Liebenden neu beleben, ja erleuchten. In beiden Erzählungen, aber auch in *Митина любовь* sind Wildtiere Botschafter der Naturgesetze, im positiven und auch negativen Sinn. Negativ besonders dann, wenn Eulenvögel, die traditionell als böses Omen gedeutet werden können, auftreten.

Die Jugend ist bei Bunin einerseits die Zeit der Unbeschwertheit und der Hoffnung (*Чаша жизни* und *Последнее свидание*), andererseits aber auch ein Lebensabschnitt voll von Unsicherheit und Gefahr, die von der „ersten Liebe“ (*Митина любовь*, *Дело корнета Елагина*). Das unerfahrene Individuum wird vom Charakter der Liebe dermaßen überwältigt, dass ihm mitunter eine seelische Verwirrung droht, die mit dem Tod endet.

Die Verbindung von Eros und Thanatos ist um die Jahrhundertwende aus der europäischen Literatur nicht wegzudenken. Um 1900 veränderte sich besonders die Sexualmoral in den Großstädten, da die Lebensführung des Individuums weniger einer Sozialkontrolle unterworfen war und sich in Bohème und auch Proletariat Lebensalternativen abseits des bürgerlichen Kodex entwickelten. Auch die Frauen entzogen sich zunehmend den ihnen zugewiesenen Rollenbildern in Familie und Gesellschaft (vgl. BEUTIN 2008: 356) In Österreich und Deutschland entwickelte sich die Literatur besonders unter dem Vorzeichen der neu vorgestellten Psychoanalyse. Besonders Autoren wie Arthur Schnitzler, Frank Wedekind oder Thomas Mann schufen Werke, in welchen unterdrückte sexuelle Wünsche, aber auch Ängste mit dem Todesmotiv verflochten sind (vgl. a. a. O. 361). Ob Bunin sich mit dem Verfahren der Psychoanalyse jemals näher auseinandersetzte ist unklar. Die Motivgestaltung vieler seiner Werke, insbesondere von *Митина любовь*, Sexualität und Tod zusammenhängend psychologisch zu betrachten, steht jedenfalls im Trend der literarischen Moderne.

Das Selbstmordmotiv ist in der russischen Literatur seit der Romantik bei vielen großen Schriftstellern vertreten, in Bunins Generation nahmen es sowohl Realisten wie Kuprin, in größerem Ausmaß aber die Symbolisten auf. Das Selbstmordmotiv war ein Trend der Moderne, aber eben bereits seit Goethes „Die Leiden des jungen Werther“ auch ein Dau-

erbrenner in den literarischen Schreibstuben. Bunin bearbeitete den Suizid frei von moralischer oder religiöser Botschaft, brachte ihn aber teilweise mit dem Sittenkodex des 19. Jahrhunderts in Verbindung (*Кавказ, Дело корнета Елагина*). Wichtiger ist ihm allerdings die Selbsttötung bzw. den Tod an sich als Weg aus dem irdischen Leiden zu zeigen, eine Botschaft die seine intensive Beschäftigung mit dem Buddhismus spiegelt. Der Begriff des irdischen Leids ist eng an das Begehren, also an die Leidenschaft gebunden. Die Protagonisten Mitja (*Митина любовь*) und die Schauspielerin Marija Sosnovskaya (*Дело корнета Елагина*) leiden an ihrem Begehren und suchen diese Qual zu beenden. Doch Bunin bewertet durch das Schicksal seiner Figuren den Suizid auf keine Weise, deshalb zeichnet er sie als geistig verwirrt, ohne aber medizinische Befunde abzugeben.

In dieser Auseinandersetzung mit den Nachtseiten der menschlichen Seele erinnert besonders Mitja an das Menschenbild des deutschen Spätromantikers E. T. A. Hoffmann, der so stark wie kein anderer deutscher Autor die russische Literatur beeinflusste. Seine Protagonisten befinden sich oft in einer Identitätskrise, leiden an Realitätsverlust oder Persönlichkeitsspaltung. Im weiteren Sinn könnten diese Merkmale auch bei den Figuren des Kornett Elagin und der Schauspielerin Sosnovskaja (*Дело корнета Елагина*) festgestellt werden. Bunins Prosa ist auch im Stil seiner Naturbeschreibung der Literatur der Romantik nicht unähnlich. Die Natur ist die liebste Kulisse des Autors, und wird als positiver Kontrast zur Stadt (*Митина любовь, Кавказ*) eingesetzt.

In *Кавказ* wird das literarisch tradierte Bild von Ursprünglichkeit und Exotik dieser Landschaft in den Mittelpunkt gerückt und so die belebende Kraft der Natur demonstriert. Diese Kraft wirkt auf jedermann, deshalb sind die Figuren anonymisiert. Die Anonymisierung der Protagonisten besteht auch in der Erzählung *Чистый понедельник*, die wie *Кавказ* Bunins letzter Erzählsammlung *Темные аллеи* entstammt. Die enthaltenen Geschichten kreisen um Liebe, Sex und Tod. Bunin selbst sprach in einem Brief davon, dass er sich darin nicht auf die Gegenwart bezog, sondern über die Zeitalter hinaus universell gültige Aussagen treffen wollte. Für diese Absicht der Allgemeingültigkeit spricht gerade die Anonymisierung.

In *Чистый понедельник* tritt die Stadt als Kulisse besonders stark hervor. Die historisch bedeutenden Orte Moskaus, insbesondere Kirchen und Klöster, aber auch der Kreml werden modernen Orten des gesellschaftlichen Vergnügens gegenübergestellt. In

der Protagonistin wird eine moderne unabhängige Frau gezeigt, welche glaubt, ihr Bedürfnis nach russischer Ursprünglichkeit nur durch einen Klostereintritt verwirklichen zu können. Das Motiv des Abschieds kommt auf mehreren Ebenen zum Vorschein: der Abschied vom Geliebten um in ein Kloster einzutreten ist gleichzeitig der Abschied der Geliebten von der modernen Welt, das letzte Wiedersehen der Protagonisten in einem orthodoxen Kloster zu Neujahr 1914, wirkt wie das vorausgedeutete Ende des orthodoxen zaristischen Russland, einer Welt die vor ihrem Untergang steht. Auch weil Bunin die Stadt selten als positiven Schauplatz zeigt, wirkt *Чистый понедельник*, verfasst während des tobenden Weltkriegs 1944, wie eine melancholische Reminiszenz an ein vergangenes Russland.

Gleich der vielgestaltigen Stadt Moskau in dieser Erzählung, vereint Bunin in seiner Erzählprosa literarische Stile verschiedener Epochen. In Russland und auch im Westen gilt er als letzter großer Vertreter der realistischen Erzähltradition. Obwohl er sich auch selbst diesem Stil angehörig fühlte, darf seine gleichzeitige Modernität nicht übersehen werden. Der Schriftsteller lebte in einer Zeit großer gesellschaftlicher Umbrüche, denen er zwar nicht durch politische Botschaften gerecht wurde, aber doch Motive der modernen Literatur bearbeitete, die sich mit der individuellen Freiheit des Menschen beschäftigen. Der Wille zur persönlichen Befreiung zeigt sich nirgends so deutlich wie in der Liebe und im Freitod. Der Schriftsteller lässt aber in seinen ständigen Verweisen auf Gesetz und Allmacht der Natur den Leser spüren, es existiere eine unerklärliche, vielleicht auch dämonische Macht in diesen. Auch weil die literarische Moderne in ihrer Affinität für die Psychoanalyse, ähnlich der Romantik das Seelenleben des Menschen zu ergründen versucht, ist Ivan Bunin mindestens auf den zweiten Blick auch ein Autor der Moderne.

9 Literaturverzeichnis

9.1 Sekundärquellen in deutscher und englischer Sprache

ARIÈS, P.: Geschichte des Todes, München 2005, dtv Verlag 11. Auflage

BEUTIN, W. et al.: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart 2008

CONNOLLY, J. W.: Ivan Bunin, Boston 1982

CORNWELL, N.: Reference Guide to Russian Literature, London 1998

FRENZEL, E.: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte – 5., überarbeitete u. ergänzte Aufl., Stuttgart 1999

GRAF, A.: Das Selbstmordmotiv in der russischen Prosa des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main/Wien 1996

GROB, T.: Nachwort zu: Bunin, Ivan: Frühling. Erzählungen 1913, Zürich 2016, 269-280

HÄDRICH, A.: Die Anthropologie E. T. A. Hoffmanns und ihre Rezeption in der europäischen Literatur im 19. Jahrhundert. Eine Untersuchung insbesondere für Frankreich, Rußland und den englischsprachigen Raum, mit einem Ausblick auf das 20. Jahrhundert, Frankfurt 2001

IMENDÖRFFER, H.: Nachwort zu: MAXIM, Gorkij: Sommergäste, Reclam, Stuttgart 1975, 125-136

KASACK, W.: Nachwort zu: KUPRIN, Alexander: Die schöne Olessja, Frankfurt 2000, 123-134

KISSEL, W.: Der Kult des toten Dichters und die russische Moderne. Puškin-Blok-Majakovskij, Köln 2004

KRYZYSKI, S.: The works of Ivan Bunin, The Hague 1971

LAVRIN, J.: Dostojewskij, Reinbek bei Hamburg 1963

MANN, T.: Pariser Rechenschaft, Frankfurt am Main 1964

MARULLO, T. G.: Ivan Bunin. Russian Requiem 1885-1920. A Portrait from Letters, Diaries and Fiction, Chicago 1993

MARULLO, T. G.: Ivan Bunin. The twilight of Emigré Russia 1934-1953. A Portrait from Letters, Diaries and Memoirs, Chicago 2002

NEUMANN, H.: Sittenspiegel, Salzburg 1968

REESE, H.: Ein Meisterwerk im Zwielficht. Ivan Bunins narrative Kurzprosaverknüpfungen *Temnye allei* zwischen Akzeptanz und Ablehnung – eine Genrestudie, Reihe Slavistische Beiträge 424. Rehder, P. (Hg.), München 2003

SCHOEPS, H. J.: Die grossen Religionen der Welt, Droemersch Verlagsanstalt, München 1958

SPEITKAMP, W.: Ohrfeige, Duell und Ehrenmord. Eine Geschichte der Ehre, Stuttgart 2010

THIERGEN, P.: Dvorjanskoe gnezdo — Das Adelsnest, in: ZELINSKY, Bodo (Hg.): Der russische Roman. Russische Literatur in Einzelinterpretationen, Bd. 2. Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte/Neue Folge, Köln 2007

TROTTEBERG, D.: Nachwort zu: TURGENEV, I.: Klara Milič. Zwei Novellen, Fischer Verlag, Frankfurt am Main im Januar 2009, 165-172

WOODWARD, J. B.: Ivan Bunin, A Study of His Fiction, Chapel Hill 1980

ZELINSKY, B.: Nachwort zu: LESKOV, Nikolaj: Die Lady Macbeth aus dem Landkreis Mzensk. Russisch/Deutsch, Stuttgart 1980, 138-144

ZÚÑIGA, J.: Turgenjew, Frankfurt am Main 2001

9.2 Sekundärquellen in russischer Sprache

АФАНАСЬЕВ, В.: И. А. БУНИН. Очерк творчества, издательство «Просвещение», Москва 1966

БАБОРЕНКО, А.: Бунины. Жизнеописание, Жизнь замечательных людей-Серия биографии, Молодая гвардия, Москва 2004

БУНИН, И.: Воспоминания, Москва 2003

БУНИН, И. А./ БУНИНА, В. Н.: Устами Буниных. Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы, под редакцией Милицы Грин. В трех томах. Том III, Франкфурт-на-Майне 1982

КУЗНЕЦОВА, Г. Н.: Из «Грасского дневника», Литературное наследство том 84. Иван Бунин-Книга вторая, издательство «Наука», Москва 1973, 251-299

МИХАЙЛОВ, О. Н.: Путь Бунина-художника, Литературное наследство том 84. Иван Бунин-Книга первая, издательство «Наука», Москва 1973, 7-56

МИХАЙЛОВ, О. Н.: Строгий талант. Иван Бунины. Жизнь. Судьба. Творчество. М., «Современник», Москва 1976

МУРОМЦЕВА-БУНИНА, В.: Жизнь Бунина 1870—1906, Париж 1960

МУРОМЦЕВА-БУНИНА, В.: Жизнь Бунина. Веселые с памятью, Москва 2007

НИКУЛИН, Л.: Чехов-Бунин-Куприн. Литературные портреты, Советский писатель, Москва 1960

НИНОВ, А. А.: Бунин и Горький. 1899-1918 гг, Литературное наследство том 84. Иван Бунин-Книга вторая, издательство «Наука», Москва 1973, 7-65

СЕДОВА, Н. П.: Из отзывов советских писателей о Бунине, Литературное наследство том 84. Иван Бунин-Книга вторая, издательство «Наука», Москва 1973, 365-374

СТЕПУН; Ф.: Встречи. Достоевский — Л. Толстой — Бунин — Зайцев — В. Иванов — Белый — Леонов, Товарищество Зарубежных Писателей, Мюнхен 1962

СТЕРЛИНА, И. Д.: Иван Алексеевич Бунин, Липецк 1960

9.3 Onlinequellen:

MANN, T.: Ivan Bunin and Thomas Mann, in: Forum for Modern Language Studies, St. Andrews, 2000): <https://academic.oup.com/fmls/article-abstract/XXXVI/4/357/594433/IVAN-BUNIN-AND-THOMAS-MANN?redirectedFrom=PDF>), abgerufen am 20. Mai 2017

10 Anhang

10.1 Abstract in English language

This Master's thesis is focused on the literary motives of youth, love, farewell and death in the prose of Ivan Bunin. To prove the Russian writer's strong tendency to these themes of transience, five stories with different date of origin are analysed: *Последнее свидание* (1912), *Митина любовь* (1924), *Дело корнета Елагина* (1925), *Кавказ* (1937), *Чистый понедельник* (1944).

This paper also gives a short overview from Bunin's literary beginning's and influential surroundings concentrating on the *Znanie-group* in Russia. The young writer had already published poetry and short stories when he ended collaboration with the Symbolist group *Skorpion* to find a new association with the *Znanie* publishing house. He had been critical about Symbolist aesthetics and found a promoter of Realism in Maksim Gor'kij.

Even before 1900 he had written about love and death among the peasantry, but with the beginning of the 20th century these themes occurred more often. Especially a journey to Sri Lanka led him to intense pursuit with Buddhism. In the analysed story *Дело корнета Елагина* (1925) Buddhism is mediated by the actress Marija Sosnovskaja. She thinks that the greatest luck is not to be born. A decadent lifestyle makes her unhappy and she seeks for a companion to commit suicide. Bunin does not judge suicide victims from a religious or moral point of view. In *Митина любовь*, *Дело корнета Елагина* and *Кавказ* Bunin links suicide to love. At the beginning of the 20th century love, death and suicide were popular motifs in the Modern era of European literature. By the time in Russia the suicide theme was favoured by the Symbolist writers as a result of excess.

Especially in *Митина любовь* Bunin gives the best proof of his modernity when he shows love/sexuality and death as the most powerful forces of nature. The protagonist Mitja is hardly aware of the demonic power of lust that attacks him under the guise of the blooming nature in spring. The young student's mind is slowly destroyed by the constant fear of losing his first love Katja to an older man. He is disillusioned from his first sexual experience with a peasant girl when Katja leaves him for her impresario at the theater. Mitja shoots himself to obtain liberation from his excruciating pain. The protagonist's character corresponds to the literary heroes of the German romantic E. T. A. Hoffmann, which

protagonists often seek for their identity or suffer from loss of reality. Description of nature is one of Bunin's biggest talents as nature is preferred as a setting in most of his stories. Natural light is reflected in the mood of the characters in *Последнее свидание* and *Кавказ*. Cold moonlight covers the whole setting in *Последнее свидание*, where a couple ends a long relationship. Exactly the opposite happens in *Кавказ*, the lovers are vitalised and almost enlightened by the warming heat of the sun. In *Последнее свидание*, *Митина любовь* and *Кавказ* wild animals are used to remind the characters that humans live under the rule of nature as well. Especially owls appear as bad omen in *Последнее свидание* and *Митина любовь*. Bunin likes to use bad signs to predict a farewell or the danger of death. Bad forecasts are made by intertextuality when Mitja is called a „Werther“ by his friend Protasov. All five analysed stories make clear that love ends either in farewell or in death. *Кавказ* and *Чистый понедельник* belong to the writer's last cycle *Темные аллеи*, written between 1937 and 1949. In this collection Bunin focused completely on love, passion and death. In a letter, he speaks of the eternal quality of these stories himself.

Although the struggles of love concern all ages of life youth is the most endangered when it comes to suicide. In *Митина любовь* and *Дело корнета Елагина* the young heroes Mitja and Elagin are presented as inexperienced in love and therefore ready to sacrifice themselves for the first love. Youth is also reflected as the most beautiful time in life, that is only left in bittersweet memories (*Последнее свидание*). When it comes to *Чистый понедельник* youth, love and farewell are interwoven in one story. The young woman leaves normal life to become a nun. The devastated ex-partner sees her once again in a church on New Year's Eve 1914 in Moscow. The characters go through a second farewell which at the same time represents the parting from prerevolutionary Russia. The portrayal of Moscow is very positive, usually Bunin's description of urban subjects is not that flattering. The anonymous lovers in *Чистый понедельник* enjoy wandering around in the historical districts of Moscow but they also dine at the fancy restaurants. Bunin knew all these places and the story contains a certain romanticism about pre-Revolutionary Russia. The writer always kept his classical style but also turned to a main issue of the Modern era, the liberation of the individual which follows its passion.

10.2 Deutsches Abstract

Diese Masterarbeit beschäftigt sich mit den Motiven Jugend, Liebe, Abschied und Tod in der Prosa Ivan Bunins. Anhand der fünf Erzählungen *Последнее свидание* (1912), *Митина любовь* (1924), *Дело корнета Елагина* (1925), *Кавказ* (1937) und *Чистый понедельник* (1944) soll die Affinität des Schriftstellers zu diesem Motivkreis bewiesen werden. Häufig finden sich in einer Geschichte mehrere der genannten Motive als miteinander verbunden. Die Affinität des Schriftstellers für den Buddhismus wird, da sie auch in den untersuchten Erzählungen Ausdruck findet, besprochen.

Bunins Protagonisten sind ganz auf ihr eigenes Gefühlsleben konzentriert, und teilweise bereit ihr Leben für die Liebe zu opfern. Ein Kapitel ist der Geschichte des Selbstmordmotivs in der russischen Literatur gewidmet, zusätzlich wird auf Parallelen der Motivbearbeitung bei Bunins Zeitgenossen hingewiesen.

Naturbeschreibungen spielen mit Ausnahme der Erzählung *Чистый понедельник*, eine bedeutsame Rolle. Im Spannungsverhältnis von Eros und Thantos kommt der Natur mit ihren Gesetzen eine verbindende Position zu. Tiere werden als positive Botschafter, aber auch als böse Omen, welche auf das Scheitern der Protagonisten hindeuten, eingesetzt. Bunin lässt den Leser nicht lange auf ein gutes Ende seiner Geschichten hoffen, oft führt er bereits am Beginn negative Omen ein. Die radikalsten Vorausdeutungen gelangen dem Autor besonders durch Intertextualität. Das Handeln der Figuren wird nie moralisch bewertet, auch dann nicht, wenn diese vor dem Sittenkodex des 19. Jahrhunderts agieren. Die Motive Jugend, Liebe, Abschied, Tod betreffen Protagonisten verschiedenster Altersklassen. Besonders die Liebe ist als leidenschaftliches Gefühl zeitlich begrenzt und muss vor diesem Hintergrund immer in Abschied oder Tod enden. Die fallweise Anonymisierung der handelnden Personen ist ein weiteres Stilmittel, das die Allgemeingültigkeit der literarischen Botschaft spiegelt. Einzelne Helden erinnern in ihrer Identitätskrise an das Menschenbild des deutschen Spätromantikers E. T. A. Hoffmann.

Ein letztes Kapitel befasst sich mit der russischen und sowjetischen Bunin-Rezeption. Die unpolitische, jedoch auf die persönlichsten Entscheidungen des Menschen ausgerichtete Prosa, wurde in der UDSSR erst nach dem Tod des Autors diskutiert und gewürdigt.